

TAMPEREEN YLIOPISTO

Terhi Romo

## TEATTERIN TYYLILAJIT VASTAKKAIN

Sisällönanalyysi Länsi-Savossa julkaistuista  
Mikkelin teatterin teatterikritiikeistä

Journalistiikan pro gradu -tutkielma

Toukokuu 2018

TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestintätieteiden tiedekunta

ROMO, TERHI: Teatterin tyyllilajit vastakkain. Sisällönanalyysi Länsi-Savossa julkaistuista Mikkelin teatterin teatterikritiikeistä.

Pro gradu -tutkielma, 76 s.

Journalistiikka

Toukokuu 2018

---

Ovatko komediat, farssit ja musiikkinäytelmät yhtä arvostettuja kuin vakavimmiksi luokiteltavat teatterin tyyllilajit? Saako arvostettava taide naurattaa? Kulttuurikriitikot osallistuvat kritiikeillään taideteosten arvon määrittelyyn. Yhdessä taiteen toimijoiden ja yleisön kanssa he määrittelevät, mikä on minäkin aikana hyvää ja oikeanlaista taidetta.

Taidehistoriassa arvostus eri tyyllilajien välillä on vaihdellut eri aikoina. Antiikin Kreikassa teatterin jaloin muoto oli tragedia, jonka varjoon komedia sai tyytyä. Yhden ajattelutavan mukaan nykyteattereissakin komediat, farssit ja musiikkinäytelmät asettuvat osaksi teattereiden ohjelmistoja lähinnä siksi, että ne toimivat kassamagneetteina ja elvyttävät talousvaikeuksissa riutuvia teattereita. Toisaalta taas nämä ovat juuri ne tyyllilajit, jotka vetävät katsomot täyteen illasta toiseen. Mutta mitä mieltä ovat teatterikriitikot?

Tutkielmassani syvennyn sisällönanalyysin keinoin siihen, kuinka kriitikot kirjoittavat eri tyyllilajien esityksistä ja onko näiden eri tyyllilajien esitysten arvostelujen välillä eroja. Aineistoni muodostuu Länsi-Savossa julkaistuista Mikkelin teatterin esitysten arvosteluista syksystä 2012 kevääseen 2017.

Vaikka tutkielmani pohja-ajatusta sävyttää taidefilosofinen keskustelu, asettuu aineistoni osaksi kovassa myllerryksessä olevaa kulttuurijournalismin kenttää. Etenkin viimeisten vuosikymmenien aikana kulttuurijournalismin tutkimusta ja keskustelua on sävyttänyt kriisipuhe, jossa huomiota kiinnitetään muun muassa kritiikin tason laskuun. Kulttuurikritiikkejä onkin mahdoton tutkia ottamatta huomioon myös tätä vallassa olevaa keskustelua kulttuurijournalismin murroksesta.

Tutkielmani päätulos on, että kevyempien ja vakavampien esitysten arvostelujen ero on hyvin hienovaraista. Eroja tyyllilajien arvostelujen välillä näkyy ennen kaikkea ohjauksen arvioinnissa, kritiikkien kielessä, kritiikin eri painopisteissä ja komedioiden arvioinnin perusteissa. Vain muutamassa kritiikissä kohdistettiin kritiikkiä suoraan tyyllilajia kohtaan. Ainoastaan noin puolissa esityksissä kriitikko oli tekstissään maininnut esityksen tyyllilajin. Yhtä teosta lukuun ottamatta tyyllilajien maininnat koskivat joko komediaa tai musiikkinäytelmää. Vakavampia tyyllilajeja ei kritiikeissä mainittu.

Avainsanat: kulttuurijournalismi, kulttuurikritiikki, teatterikritiikki, teatteriesitys, tyyllilaji, komedia, draama

# Sisällysluettelo

1 JOHDANTO .....	1
2 TEATTERIKRITIIKKI OSANA KULTTUURIJOURNALISMIA .....	4
2.1 Kulttuuriosastot ja kulttuurijournalismin käänne.....	7
2.2 Kulttuurikritiikki.....	14
3 RIPAUS TEATTERINTUTKIMUSTA.....	21
3.1 Kerroksellisesta esityksestä kerrokselliseen kritiikkiin .....	21
4 MITÄ YLEISÖ RAKASTAA, SITÄ KRIITIKOT VIHAAVAT .....	29
4.1 Kansallishenkisyyttä, operettien rajoittamista ja kansankomedioita .....	29
4.2 Mikkelin teatteri Länsi-Savon suurennuslasin alla lähes 100 vuotta.....	33
5 AINEISTO JA MENETELMÄ.....	38
5.1 Aineiston rajaus.....	39
5.2 Sisällönanalyysi.....	41
6 TULOKSET .....	44
6.1 Juttujen laajuus ja kuvitus .....	45
6.2 Tyyllilajien luokittelua .....	46
6.3 Arvostelujen pilkkominen .....	55
6.3.1 Ohjaus, dramaturgia .....	57
6.3.2 Näyttelijäntyö.....	62
6.4 Tyyllilajit vastakkain .....	67
7 PÄÄTELMÄT.....	70
LÄHTEET .....	73

# 1 JOHDANTO

Keväällä 2016 istuin Linnanmäen Peacock-teatterin salissa ihastellen, kuinka yli puolen vuoden ponnistelut olivat saaneet revyyyn muodon Uuden Iloisen Teatterin *Soitellen soteen* -musiikki-ilottelussa. Revyyssä nähtiin teatterin perinteiden mukaan huumoriin verhoiltua kritiikkiä suomalaisia vallankäyttäjiä kohtaan sekä uudelleen sanoitettuja hittejä ja näyttäviä tanssinumeroita. Yllätysnumerona nautittiin Kiira Korven rullaluistelunumerosta Mikael Saaren balladin tahdittamana. Katsojana olin vaikuttunut, tiedottajana taas huolestunut siitä, ovatko kriitikot saapuneet myös paikalle. Näkevätköhän he esityksen arvon ja monitasoisen sanoman, vaikka se onkin tuotettu teatterin kevyempiin tyyllilajeihin kuuluvan revyyyn muodossa?

Onneksi huoleni oli turha. Helsingin Sanomien kriitikko Lauri Meri (2018) kiitteli teatterin omaleimaista tyyliä ja kokeilunhalua, eikä vierastanut kritiikissään esityksen kevyempiäkään osia. Vaikka kritiikit olivat tuona vuonna pääosin hyviä, eikä niissä pelätty kehua kevyemmäksi luokiteltua teatterin lajia, jäi kipinä asiaan syventymisestä kytemään. Tätä kipinää kasvattivat edelleen lukuisat kahvipöytäkeskustelut, joissa puitiin sitä, vähätelläänkö viihteellisempiä teatterin muotoja suhteessa vakavampiin ja joutuvatko komedianäyttelijät helpommin paitsioon tunnustuksia ja apurahoja jaettaessa.

Pro gradu -seminaarin alkaessa olinkin jo päättänyt keskittyä siihen, kuinka kritiikeissä arvostellaan eri tyyllilajien esityksiä ja onko eri tyyllilajien arvioinnin välillä eroja. Koska seminaarin käynnistyessä olin töissä Uudessa Iloisessa Teatterissa (UIT) oli luonnollista, että pohdin, olisiko kyseisen revyyteatterin arvosteluiden tutkiminen mahdollista. Kun minulle kirkastui se, että haluan tutkielmassani vertailla eri tyyllilajeista kirjoitettuja kritiikkejä, oli minun UIT:n sijaan valittava sellaisen teatterin arvosteluja, jonka ohjelmistossa nähdään eri tyyllilajien esityksiä. UIT:n esitykset ovat aina tyyllilajiltaan revyitä, tai niin kuin teatteri itse luonnehtii, musiikki-ilotteluja.

Miettiessäni teatteria, jolla olisi sopivan laaja ja suomalaiselle teatterille tyypillinen ohjelmisto, päätin suunnata aineiston keruuaikeissa kohti kotipaikkakuntaani Mikkeliä.

Mikkelin teatterin ohjelmistopolitiikka mahdollisti sellaisen aineiston keräämisen, josta löytyi sekä viihteellisempien että vakavampien esitysten kritiikkejä. Myös alueella ilmestynyt sanomalehti Länsi-Savo on kirjoittanut orjallisesti jokaisesta Mikkelin teatterin ensi-illasta kritiikin. Näin ollen tutkimusaineistokseni valikoitui Länsi-Savon Mikkelin teatterista julkaisemat teatterikritiikit. Jotta saisin parhaimman kuvan tyyllilajien arvottamisen nykytilasta, valitsin tutkimusaineistooni kritiikit, jotka olivat ilmestyneet Länsi-Savossa syksyn 2012 ja kevään 2017 välillä.

Tein kandidaatin tutkielmani Tampereen yliopiston teatterintutkimukseen, joten journalistiikan ja teatterintutkimuksen yhdistäminen oli luonnollista pro gradu -vaiheessa. Tutkielmani asettuu osaksi näiden kahden eri tutkimusalueen kenttää. Tästä syystä pääsin syventymään sekä journalismin että teatterin tutkimukseen. Kulttuurijournalismi ja etenkin teatterikritiikkien tutkimus on ollut Suomessa vähäistä. Tutkielmallani liityn omalta osaltani tämän aukon täyttämiseen.

Ajatus kevyempien tyyllilajien vähättelystä on osa teatterintutkimuksen puolelle sijoittuvaa keskustelua. Se, mikä tyyllilaji on arvossa minäkin aikana, on vaihdellut historian ja eri aikakausien saatossa. Yhdistävänä tekijänä vaikuttaa kuitenkin olevan, että alan auktoriteetit ovat vain harvoin nostaneet viihteellisemmät esitykset taiteellisesti arvokkaiksi. Jo antiikin Kreikassa komediaa ei arvostettu niin paljon kuin vakavampia muotoja. Ensimmäisiin teatterin teoreetikoihin kuuluvan Aristoteleen (1997, 163) mukaan komedian kehityksestä ei aluksi ollut juurikaan tietoa, mikä johtuu siitä, että sitä ei arvostettu samassa määrin kuin tragediaa.

Hanna Suutelan (2014, 90) mukaan teattereiden ja niiden johtajien kriisistä on puhuttu koko 2000-luvun ajan. Yhdeksi kriisin syyksi nähdään yleisön populaari maku, joka pakottaa vuodesta toiseen turvautumaan ohjelmistoissa farsseihin ja musikaaleihin talojen taloudellisen toimintakyvyn säilyttämiseksi. Kokemukseni mukaan yhä edelleen komedioiden tai musiikkiteatteriesitysten olemassaoloa osana teattereiden ohjelmistoa perustellaan taloudellisilla syillä. Vaikka kansa täyttää katsomot ja tykkää, kritisoijia löytyy. Tutkielmassani haluan sisällönanalyysin keinoin syventyä siihen, kuinka kritiikeissä kuvaillaan eri tyyllilajeja. Onko tyyllilajilla todella merkitystä?

Syvennyn tutkielmassani ensiksi journalismin tutkimukseen. Huomioni kiinnitän erityisesti kulttuurijournalismiin ja kulttuurikritiikkiin. Tämän jälkeen luvussa 3 käsittelen tutkielmani teatterintutkimuksellisia puolia syventyen teatteriesityksen kerroksellisuuteen sekä teatterin eri tyylilajeihin. Luvussa 4 käyn läpi Suomen teatterihistoriaa tyylilajien näkökulmasta sekä Mikkelin teatterin ja Länsi-Savon yhteistä lähes 100 vuotta kestänyttä taivalta.

Aineiston rajaamiseen liittyviä kysymyksiä avaan tarkemmin luvussa 5, jossa myös käsittelen tutkimusmetodikseni valikoitunutta sisällönanalyysia ja sitä, millaisia sisällönanalyysiin kuuluvia työkaluja käytän tutkielmassani. Analyysiosiossa keskityn kritiikkeihin sisällönanalyysin keinoin pitäen mielessäni tyylilajeihin kietoutuvan tutkimusasetelmani. Näin ollen juuri tyylilajia koskevat huomiot nousevat analyysissä keskeisimmiksi.

Tulokset-luvussa esittelen sisällönanalyysin avulla saamani päätulokset. Ensiksi arvioinnit jaetaan esitysten tyylilajien mukaan luokkiin, jonka jälkeen käydään läpi kritiikkien ohjausta ja dramaturgiaa, näyttelijäntyötä ja kritiikkien arviointeja koskevia kritiikin osia. Tässä luvussa myös kritiikkien kuvaavimpia sitaatteja on kerätty havainnollistamaan päätelmiäni. Tutkielman lopuksi pohdin, millaisia kysymyksiä ja jatkotutkimusmahdollisuuksia tutkielmani herätti.

## 2 TEATTERIKRITIIKKI OSANA KULTTUURIJOURNALISMIA

Tutkielmani sijoittuu journalismin ja taiteiden tutkimuksen välimaastoon. Työni pohjalla oleva ajatus teatterin tyyllilajien eriarvoisuudesta kumpuaa taiteen filosofian keskeisimmästä kiistakapulasta: mitä on hyvä tai oikeanlainen taide. Tämä iänikuinen peruskysymys on muotoutunut edelleen hakiessani tutkielmassani vastausta kysymykseen vaikuttaako teatteriesityksen tyyllilaji siihen, kuinka kriitikko arvottaa esitystä.

Vaikka tutkielmani taustalla on taiteen tutkimuksen puolelle sijoittuva keskustelu, asettuu tutkielmani ennen kaikkea osaksi journalismin tutkimusta. Vielä tarkemmin se on osa kulttuurijournalismin tutkimusta. Kulttuurijournalismi on alati laajeneva journalismin kenttä. Nykypäivänä kulttuuriosasto on laajentunut ja kulttuuria käsittelevät jutut levittäytyneet myös osaksi muita osastoja. Kulttuurijournalismin tutkijan Maarit Jaakkolan (2018) mukaan myös tutkijat saattavat kulttuurijournalismista puhuessaan tarkoittaa aivan eri asioita. Kun yksi kulttuurijournalismista puhuessaan tarkoittaa valtakunnallisten päivälehtien kulttuuriaiheisilla vinjeteillä varustettuja erikoisosastoja, toinen laskee mukaan myös liitteet ja kulttuuritoimituksen ulkopuolella tuotetun lehtiaineiston. Minun ei tämän tutkielman kohdalla tarvinnut osallistua tällaiseen laajempaan painiskeluun, sillä tutkielmassani paneudutaan yhteen kulttuurijournalismin alahaaraan, kulttuurikritiikkiin. Vaikka Jaakkolan (2018) mukaan nykyaikana taidekritiikkiäkin voidaan harjoittaa muissa lajityypeissä ja formaateissa, ovat tutkielmani kohdelehden teatterikritiikit edelleen helposti erotettavissa kulttuurisivuilta. Luvussa 2.2 syvennyn tarkemmin kulttuurikritiikin lajityyppiin.

Kulttuuriosastot ovat kautta suomalaisen sanomalehden historian olleet aika ajoin kovassakin syynissä. 2000-luvulla keskustelu on käynyt erityisen kuumana, kun kulttuurijournalismin on ajateltu joutuneen kriisiin. Luvussa 2.1 avaan kulttuuriosastoissa käytyjä keskeisiä arvokeskusteluja päättäen käsittelyni kulttuurijournalismin kriisi -keskusteluun, joka on läsnä yhä edelleen. Tutkimusaineistoni sijoittuukin ajalle, jolloin kulttuurijournalismin keskustelujen ytimessä on ajatus sen kriisiytymisestä. Olisi lyhytnäköistä tutkia arvosteluja avaamatta

työssäni tätä yhä edelleenkin vallalla olevaa keskustelua. Onkin mielenkiintoista nähdä, kuinka kritiikeistä koostuva aineistoni sijoittuu osaksi tätä kriisipuhetta, ja onko tarkasteluvälin kritiikeissä näkyvissä muutosta johtuen vallalla olevasta kriisistä.

Kulttuurijournalismia on tutkittu sekä Suomessa että kansainvälisesti melko vähän, varsinkin jos sitä vertaa muuhun journalismin tutkimukseen. Suomessa kulttuurijournalismin tutkimusta ovat tehneet etenkin Merja Hurri sekä Maarit Jaakkola ja Heikki Hellman. Sekä Hurrin kulttuuriosastoja koskevaan tutkimukseen että Jaakkolan ja Hellmanin kulttuurijournalismin kriisiä koskeviin ajatuksiin syvennyn tarkemmin seuraavassa luvussa.

Vaikka kulttuurijournalismin tutkimus on ollut selkeästi marginaalista, Jaakkolan (2012, 137–138) mukaan piristymisen merkkejä on kuitenkin havaittavissa. Etenkin piristymistä on nähtävissä pohjoismaisessa kulttuurijournalismin tutkimuksessa. Tällä hän viittaa erityisesti 2000-luvulla julkaistuihin neljään teokseen: norjalaiseen Karl Knapskogin ja Leif Ove Larsenin toimittamaan teokseen *Kulturjournalistikk – pressen og den kulturelle o entligheten* (2008), tanskalaiseen Nete Nørgaard Kristensenin ja Unni Fromin teokseen *Kulturjournalistik – journalistik om kultur* (2011), ruotsalaiseen Rikard Lomanin, Birthe Sjöbergin ja Jimmy Vulovicin oppikirjaan *Kulturjournalistikens grunder* (2007) sekä Oscar Hemerin ja Malena Forsaren toimittamaan esseekokoelmaan ja oppikirjaan *Kulturjournalistikens gränser* (2010).

Suomessa käytävä kulttuurijournalismia ja sen kriisiytymistä koskeva keskustelu on kuitenkin edelleen melko vaisua. Jaakkolan (2018) mukaan suomalainen keskustelu ei ole niin aktiivista kuin muissa Pohjoismaissa. Esimerkiksi vuosina 2010–2017 Norjan isoissa päivälehdissä julkaistiin lähes 900 ja Ruotsissakin 600 kulttuurijournalismia käsittelevää artikkelia, kun Suomessa julkaisuja oli noin 100 (Jaakkola 2018).

Niin kuin koko kulttuurijournalismia, myös varsinaista tutkimuskohdettani teatterikritiikkejä on Suomessa tutkittu hyvin vähän. Ensimmäinen väitöskirjatasoinen teatterikritiikkiä koskeva tutkimus julkaistiin vasta vuonna 2014. Siinä Kristiina Linkala



tutkii suomalaisen teatterikritiikin muutospuhetta vuosien 1983 ja 2003 välisenä aikana kulttuuritoimittajien haastattelujen kautta. Linkalan (2014, 330) mukaan laman seurauksena teatterikritiikit ovat muuttuneet lyhyemmiksi ja tiiviimmiksi. Väitöskirjasta käy myös ilmi, että kriitikot osallistuvat hyvin passiivisesti teatterin ympärillä käytäviin kulttuurisotiin. Tästä huolimatta kriitikot kokevat, että heillä on taiteen kentällä valtaa.

Toinen teatterikritiikkejä käsittelevä väitöskirja on vuodelta 2016 ja Maija-Liisa Westmanin käsialaa. Westmanin väitöskirja, *Teatterikritiikki intohimojen näyttämöillä*, keskittyy Keski-suomalaisessa ilmestyneiden kritiikkien sisältöön kolmiportaisen paradigma-analyysin kautta. Väitöskirjan (2016, 312) mukaan Keski-suomalaisessa julkaistun teatterikritiikin luonne on muuttunut. Taidepuhe on saanut väistyä, ja sen on korvannut kuluttajanvalistus. Kriitikko käyttää suurimman osan jutun tilasta arvostelun sijaan esityksen kuvailuun.

Tampereen yliopistossa on julkaistu muutamia teatterikritiikkejä käsitteleviä pro gradu -töitä, kuten vuonna 2001 Riina Maukolan *Päivälehtien teatterikritiikki politiikan pyörteissä – Lapualaisooppera-esitysten arvostelukentän tarkastelua*, Anne Leppäjärven *Kalapaperista huikeaan analyysiin. Kritiikin asema suomalaisella teatterin kentällä vuonna 2002* (2003), Anna Sirenin *”Suosion osoitukset wilkkaat” Tamperelainen teatterikritiikki vuoden 1917 alusta sotatoimien alkuun vuonna 1918* (2007), Kaisa Järvelän *Keskustelukumppani, menovinkki vai totuuden kertova taiteen tulkki? Aamulehden teatterikritiikin tehtävät kymmenen lukijan näkökulmasta* (2012). Järvelä on nostanut työssään esiin mielenkiintoisia huomioita kritiikin tehtävistä. Hänen mukaansa joillekin lukijoille kritiikki toimii itsenäisenä kokemuksena, eikä välineenä, jonka on ainoastaan tarkoitus toimia välittäjänä taideteoksen tekijän ja kokijan välillä. Kritiikkejä käytetään sivistäjänä ja oman tulkinnan syventäjänä (Järvelä 2012, 71–72, 81).

Maria Tuominen on tehnyt pro gradu -tutkielman *Ruusuja ja vähän risujakin – Kuvailu, tulkinta ja arvottaminen Helsingin Sanomien teatterikritiikeissä vuonna 2005*. Tuomisen vuonna 2007 julkaistussa tutkielmassa syvennyttään Helsingin Sanomissa julkaistuihin teatterikritiikkeihin sisällönerittelyn avulla. Tästä tutkielmasta käy ilmi, että

tutkimusjakson teatterikritiikit Helsingin Sanomissa sisältävät selkeästi enemmän esityksen positiivista arvottamista, jota oli arviolta 24,5 prosenttia, kuin negatiivista arvottamista, jota oli ainoastaan 11,7 prosenttia. Teatterikritiikin arvottamisella tarkoitetaan kritiikin osaa, jossa kriitikko tuo esiin henkilökohtaisen näkemyksensä esityksen hyvistä ja huonoista puolista. (Tuominen 2005, 14, 45.)

Oma tutkielmani poikkeaa edellä mainituista väitöskirjoista ja tutkielmista, vaikka tutkimuskohde, teatterikritiikki, toimiikin yhdistävänä tekijänä. Tutkielmassani syvennyin kritiikkeihin sisällönanalyysin keinoin ja keskitin huomioni teatterin tyyllilajeihin liittyviin kritiikin osiin. Tällaiseen suomalaiseen tutkimukseen tai pro gradu -työhön, jossa syvennyttään esityksen arviointeihin tyyllilajien näkökulmasta, en ole törmännyt.

Seuraavassa luvussa käyn läpi kulttuurijournalismin alaa suomalaisten kulttuuriosastojen kehityksen kautta päättäen käsittelyni kulttuurijournalismin kriisipuheeseen. Luvussa 2.2 käsittelen tarkemmin kulttuurikritiikkejä.

## 2.1 Kulttuuriosastot ja kulttuurijournalismin käänne

Kulttuurijournalismin tutkijan Merja Hurrin vuonna 1993 julkaistu teos *Kulttuuriosasto: Symboliset taistelut, sukupuolikonflikti ja sananvapaus viiden pääkaupunkilehden kulttuuritoimituksissa 1945–80* vilahtelee kulttuurijournalismia käsittelevissä tutkimuksissa lähteenä edelleen, vaikka sen julkaisusta onkin kulunut jo yli kaksi vuosikymmentä. Teos syventyy kulttuuriosastojen eri sukupolviin ja niiden eroihin, kulttuuriosastoista käytyyn keskusteluun ja kulttuuritoimittajien vapauteen viiden eri julkaisun, Vapaa Sana-Kansan Uutiset, Suomen Sosialidemokraatti, Maakansa-Suomenmaa, Uusi Suomi ja Helsingin Sanomat kautta. Teos antaa kattavan poikkileikkauksen suomalaisista kulttuuriosastoista aina 1980-luvulle asti. Käytän seuraavaksi Hurrin teosta käydessäni läpi suomalaisten kulttuuriosastojen historiaa keskittyen erityisesti niissä käytyihin arvokeskusteluihin. Tutkielmani osallistuu myös tietynlaiseen arvokeskusteluun syventyessään siihen, arvostelevatko kritiikot eri teatterin tyyllilajeja eri tavoin. Tämänkin takia on hyvä avata hieman kulttuuriosastoissa käytyjä keskeisimpiä konflikteja. Tästä jatkan käsittelyäni vallalla olevaan

kulttuurijournalismin käännteeseen.

Sanomalehdet ovat julkaisseet kulttuuriin liittyviä kirjoituksia lähes yhtä kauan kuin lehdistöä on ollut olemassa. Suomessa tämä ulottuu 1800-luvun loppupuolelle, kun sanomalehdistö laajemmassa mielessä kehittyi. Aluksi kulttuurijutut olivat kritiikkejä, jotka käsittelivät joko musiikkia tai teatteria. Suomenkielisen teatteriarvostelun esi-isänä voidaan pitää Pietari Hannikaista, joka julkaisi kirjoituksiaan jo vuonna 1845 perustamassaan *Kanava*-lehdessä. Kritiikkien kirjoittamisen alkuaikoina lehdissä ei ollut erillisiä kulttuuriosastoja ja kuka tahansa toimittaja saattoi toimia kriitikkona. Usein kriitikot olivat kuitenkin taiteenalansa asiantuntijoita, jotka joko kiinnostuksesta tai rahan tarpeesta kirjoittivat lehtikritiikkejä. Varsinainen kulttuuritoimittajien ammattikunta vakiintui sanomalehdissä 1950-luvulla erikoistoimitusten perustamisen yhteydessä. (Hurri 1993, 13–14.)

Kun kulttuuritoimittajien työ vakiintui, alkoi syntyä toimittajien ja toimitusten välisiä arvokiistoja. Taidesensuuri ja sen vastustaminen oli yksi kuumimmista kädenväännöistä. 1960-luvulla Suomen kriitikkokentän konservatiivisemmän osan rinnalle kehittyi radikaalimpi nuorempi sukupolvi, joka vastusti perinteisiä seksuaalinormeja ja niihin kohdistuvaa sensuuria. Yksi sukupolvien välisistä yhteentörmäyksistä tapahtui, kun oikeusministeriö takavarikoi Henry Millerin *Kravun kääntöpiiri* -teoksen, sillä sen koettiin loukkaavan siveellisyyttä. Nuorempi sukupolvi näki asian turhana sensuurina. Sensuuria vastustettiin laajasti etenkin pääkaupunkiseudun kulttuuripiireissä. Nuoren polven ajattelu poikkesi radikaalisti siitä, mihin oli yleisesti totuttu. Nuorten journalistien pyrkimykset näkyivät kulttuuritoimituksessa 1960-luvun aikana kolmella eri tavalla: polemiikin ja keskustelun lisääntymisenä, subjektiivisena ja aiempien normien mukaan epäsovinnaisena kirjoitteluna sekä yhteiskunnallisen ja kulttuuripoliittisen otteen suosimisena esteettisen kritiikin sijasta. (Hurri 1993, 122–129.)

Toinen ideologinen sota syttyi Hannu Salaman *Juhannustanssi*-romaanin myötä. Se sai aikaan vielä suuremman ja perusteellisemmän keskustelun kuin mitä *Kravun kääntöpiiri* oli saanut aikaiseksi. Salama-sodaksikin nimetyn polemiikin myötä maalaisliiton kansanedustaja Urho Kähönen vaati kirjallisuusarvostelun uudelleen järjestelyä, jolla

hän viittasi siihen, että arvostelujen tulisi edustaa kansan yleistä mielipidettä, eikä nuoren kriitikon saastuttavaa subjektiivista näkemystä. Näin Salama-sota sai siis aikaan myös virkeää keskustelua kriitikoiden sananvapaudesta. 1960-luvun taittuessa loppua kohden oli kulttuurikirjoittelu siirtynyt enemmän suurimmaksi osaksi oikeistolaisten harjoittamasta tiukemmasta linjasta vapaamielisemmän sivistyneistön haltuun. (Hurri 1993, 136–142.)

Vaikka aika alkoi olla kypsä vapautuneemmalle ajattelulle, eivät 1960-luvun kulttuuriolosuhteiden keskustelut kuitenkaan olleet vielä päättyneet. Etenkin nuoren sukupolven pyrkimys laajentaa kulttuuriolosuhteiden aluetta sai aikaan keskustelua populaarikulttuurin asemasta. Tämän keskustelun seurauksena muun muassa dekkarit, televisiosarjat sekä populaarimusiikki, joita aiemmin pidettiin vähemmässä arvossa, saivat myös jalansijaa kulttuuriolosuhteilla. (Hurri 1993, 167–168, 170, 215.)

Musiikki, teatteri, kirjallisuus ja kuvataide hallitsivat suurinta osaa lehtien kulttuurisivuista vuosina 1945–1985, vaikka populaarisimmat aiheet olivatkin ottamassa jalansijaa kulttuurisivuilta. Tuona aikana kulttuurijournalismin hallitseva tyyli oli elitistinen: toimittajia pidettiin erityisasiantuntijoina ja jutut keskittyivät ainoastaan ammattimaisesti tuotettuihin teoksiin. Arvostelut ja artikkelit julkaistiin kulttuurille tarkoitetuilla osastoilla. Kulttuuriolosuhteita tuettiin toimituksen puolelta antaen vapauksia ja itsenäisyyttä. Etenkin kriitikot erosivat muusta toimittajakunnasta, sillä he usein olivat myös itse taiteilijoita, taideasiantuntijoita tai akateemikkoja. (Hellman, Jaakkola & Salokangas 2017, 54–56.)

Niin kuin edellä esitetystä suomalaisten kulttuuriolosuhteiden pienestä läpileikkauksesta käy ilmi, on niiden historia kiivaidenkin keskustelujen sävyttämä. Sekä kulttuuriolosuhteiden kritiikit tuntuvat hakevan yhä edelleen jatkuvasti muotoaan. Kulttuurijournalismin peruskysymys, mitä kulttuurijournalismi on ja miten sen pohjana oleva kulttuurikäsitelmä tulisi määritellä, on yhä edelleen ajankohtainen.

Yksinkertaistettuna kulttuurijournalismi Pohjoismaissa tarkoittaa niitä sanomalehden

sisältöjä, jotka julkaistaan omilla sivuillaan pääosin aiheeseen erikoistuneen toimituksen kokoamana. Usein kulttuurijournalismiin viitataan hieman harhaanjohtavasti (taide)kriitiikin käsitteellä, vaikka kriitikit tosiasiaassa ovat ainoastaan yksi kulttuurijournalismin osa-alue. Kriitiikin rooli on toimia osana kulttuurijournalismia taiteellisten teosten arvioijana kulttuurin kuluttajia palvellen, ja se onkin enemmän sidoksissa taidearvostelun lajityyppiin. Se, kuinka kulttuurijournalismia tai -kriittikkejä tulisi tehdä ja kenelle, on sen sijaan kysymys, johon vastaajia löytyy varmasti yhtä monta kuin kulttuuritoimittajia. (Jaakkola 2012, 139–140.)

Tällä hetkellä kulttuurijournalismin tutkimusta sävyttää vahvasti puhe kulttuuriosastojen kriisistä. Muun muassa Jaakkola on tutkinut kulttuuriosastojen kriisiä esimerkiksi vuonna 2015 julkaistussa väitöskirjassaan *The contested autonomy of arts and journalism: Change and continuity in the dual professionalism of cultural journalism* (Jaakkola 2015).

Kriisipuheesta on erotettavissa kolme erilaista astetta. Ensimmäisessä asteessa nostalgisoidaan 1980-luvun kulttuurijournalismin kulta-aikaa ja pidetään nykyaikaista journalismia laadultaan huonona. Toisen asteen kriisissä kehoitetaan toimintaan tilanteen parantamiseksi. Kolmannen asteen kriisipuheessa nähdään kulttuurijournalismin kuolleen täysin. (Jaakkola 2018.)

Journalistit eivät ole ainoita, jotka ovat huolissaan kulttuurijuttujen tason laskusta. Myös taidekentän edustajat kokevat, että aiemmin korkeakulttuuriin keskittyneet, kriittikkovaltaiset kulttuuriosastot olisivat muuttuneet uutismaisemmiksi, viihteellisemmiksi ja pinnallisemmiksi. Päivälehtikriitiikin on nähty romahtaneen sekä tasoltaan että kattavuudeltaan. Vallalla on huoli näkemyksen puutteesta, kritiikkien määrän vähenemisestä sekä kulttuuriosastojen typistymisestä. (Hellman & Jaakkola 2009, 24–25.)

1960-luvulla alkanut populaarin tunkeutuminen osaksi kulttuuriosastoja jatkuu edelleen. 2000-luvulla kulttuuriosastot alkoivat muuttua huomattavasti

populaarikulttuurin räjähdysmäisen kasvun myötä. Kulttuurin käsitteen rajojen väljentyminen onkin muokannut 2000-luvun kulttuuriosastoja ja niiden suuntaviivoja. Populaarikulttuuria käsittelevät artikkelit lisääntyivät ja niitä alkoi näkyä yhä enemmän myös perinteisen kulttuuriosaston ulkopuolella. Samalla juttutyypit monipuolistuivat, ja featuret ja haastattelut tulivat yhä yleisemmiksi. 2010-luvulla kulttuuriosastoja ei enää nähdä erillisinä omavaltaisina yksikköinä, vaan niitäkin ohjaavat toimitusten yleiset periaatteet. (Hellman, Jaakkola & Salokangas 2017, 57.)

Hellmannin ja Jaakkolan (2009, 25) mukaan kriisipuhe ilmentää kahden erilaisen kulttuurijournalismia ohjaavan perusnäkemysten keskinäistä törmäystä: vastakkain ovat esteettinen ja journalistinen lähestymistapa. Esteettisessä paradigmassa journalisti kokee toimintansa osaksi taidepuhetta. Hänellä tulee olla riittävästi kulttuurista pääomaa lunastaakseen luottamuksen taiteen kentällä. Tämän pääoman vuoksi hänellä on kykyä arvioida näkemäänsä ja kokemaansa sekä välittää tämä lukijoille. Journalistisessa paradigmassa toimittaja raportoi kohteistaan mahdollisimman puolueettomasti ja tietoa välittäen. Tiedot etsitään ulkopuolisista lähteistä, ja toimittaja häivyttää itsensä taustalle merkitsemällä mielipiteet ja kannanotot lähteiden nimiin sekä erottelemalla faktat ja mielipiteet eri juttutyyppeihin. Tutkittuaan Helsingin Sanomien kulttuurisivuja Hellmann & Jaakkola (2009, 38) esittävät niiden nojaavan ensisijaisesti journalistisen paradigman arvoihin esteettisen paradigman arvojen sijasta. Helsingin Sanomat on tutkimuksen mukaan osoitus siitä, että kulttuuritoimituksen itsemääräämisvalta on purettu ja se on pyritty saamaan yhä tiiviimmin julkaisijan määrittelyvallan piiriin. Aiheisiin tartutaan yhä useammin ennemmin journalismin kuin taiteen lähtökohdista. Tätä muutosta kutsutaan kulttuurijournalismin journalistiseksi käännteeksi. (Hellman & Jaakkola 2009, 29–30, 38.)

Usein esteettisen ja journalistisen paradigmasta väännetään kättä niin, ettei huomioida, että nämä kaksi näkökulmaa olisi mahdollista yhdistää. Järvelän (2012, 88) mukaan sellaisia avauksia, joissa esteettisen ja journalistisen paradigman piirteitä pyrittäisiin yhdistelemään yleisöä parhaiten palvelevalla tavalla ei ole juuri kuulunut. Tutkielmassani en syvenny tutkimaan sitä, edustavatko tutkimusaineistoni kritiikit esteettistä vai journalistista näkemystä, vaan keskityn siihen, miten kritiikeissä

arvotetaan eri tyyllilajeja huolimatta siitä, kumman paradigman piiriin kritiikki luokitellaan.

Kritiikkien kriisiytymisen yhteydessä puhutaan myös niiden arvostuksen vähenemisestä. Vähenemiseen on nähty vaikuttavan muun muassa kritiikin hajanaistumisen, jota on lisännyt foorumien määrän kasvu, nopeampi julkaisutahti sekä kriitikoiden ja eri tyyppisten yleisöjen määrän kasvu (Hietala 2012, 229). Jos kaikki kritiikit nojaisivat ainoastaan journalistiseen paradigmaan, kriitikoiden valta ja auktoriteetti taiteen arvioijina vähenisi ja lopulta katoaisi. Jos ajatellaan, että kritikoilla ei ole enää auktoriteettia taiteen arvioijina, minunkaan ei olisi mielekästä keskittyä siihen, kuinka kriitikot kuvailevat eri tyyllilajeja ja arvottavatko he kritiikeissään jonkin tyyllilajin yli muiden. Vaikka kulttuurijournalismi on muuttunut enemmän journalistisen paradigman mukaisesti, ja ehkä se on myös osittain vaikuttanut kulttuurikritiikkeihin, edustavat etenkin suurten sanomalehtien sivuilla julkaistut kritiikit mielestäni esteettistä lähestymistapaa. Näkemykseni perustuu osiltaan siihen, että maassamme on vielä paljon auktoriteettikritikoita, jotka ovat erikoistuneet juuri kulttuurikritiikkeihin. Näitä ovat esimerkiksi Helsingin Sanomien Lauri Meri, Aamulehden Anne Välinoro sekä teatterintutkijanakin kunnostautunut Outi Lahtinen. Lisäksi pienemmillä paikkakunnilla on usein pitkän linjan kritikoita, kuten Mikkeliissä freelancer-kritikkona toimiva Timo Heimonen, joka kirjoittaa Länsi-Savon kritiikkejä. Tällainen erikoistuminen ja perinteisestä toimituksesta erossa olominen voi nähdäkseni vaikuttaa siihen, että kulttuurijournalismin nykyisyyttä leimaava journalistinen paradigma ei näissä tapauksissa saisi niin paljon jalansijaa.

Kulttuurijournalismin kriisin yhteydessä puhutaan myös kriitikoiden vallan vähenemisestä. Nykypäivän tarkasti konseptoidut lehdet määrittävät usein ennalta kritiikkien paikan ja pituuden. Luovuudelle ei välttämättä jää tilaa, ja kirjoittajan oma ääni saattaa jäädä toimituksellisten normien jalkoihin. Teatterikritikoista useimmat tulevat talon ulkopuolelta eivätkä he saa itse päättää, mistä kirjoittaa ja minkä verran. Perinteisten kritiikkien määrä on viime vuosikymmeninä laskenut kulttuuriosastojen sivuilla. Perinteisten sanomalehtikritiikkien rinnalle on syntynyt uudenlaisia kritiikin muotoja. Julkaisujen painopisteen siirtyessä internetiin pitkät, persoonalliset

puheenvuorot, lukijoita osallistavat keskustelut sekä erilaiset taiteilijoiden ja kriitikoiden dialogit nousevat lehtien internetsivuilla perinteisten kritiikkien rinnalle. (Säkö 2014, 127.)

Internetin tarjoamat uudet foorumit ovat yksi kritiikin hajanaisuutta ja kriisiä edistävä tekijä. Keskustelupalstojen, uutissivujen keskusteluketjujen ja blogien myötä kuka tahansa voi esittää mielipiteensä myös taideteoksista yhtä lailla kuin mistä tahansa muustakin asiasta. Vapaus on saanut aikaan myös sen, että kirjoittajien kirjo on värikäs. Kokemukseni mukaan ensi-iltoihin kutsutaan nykyään katsojiksi tai arvostelijoiksi ammattikriitikoiden lisäksi teatterista kiinnostuneita bloggareita ja muita sosiaalisen median kärkinimiä. Vaikka blogeilla ja internetissä käydyillä keskusteluilla voi olla suuri vaikutus kyseisen esityksen menestymiseen, olen kuitenkin taipuvainen ajattelemaan, että perinteisellä kritiikillä on laajempi merkitys kyseisen esityksen sijoittamiseksi osaksi taiteen kenttää ja taidehistoriaa.

Hellmanin ja Jaakkolan (2009, 39) mukaan vallalla oleva kriisi on saanut aikaan myös sen, että kriitikot ovat heikoilla kulttuurijournalismin suunnan määrittelyssä. Tämä johtuu muun muassa siitä, että vakituisten kriitikoiden määrä lehtitaloissa on pieni. Freelancer-kriitikoilla ei taas heidän työsuhteensa laadun vuoksi ole mahdollisuutta osallistua keskusteluihin organisaation ja sen kulttuurin muutoksista.

Itse olen taipuvainen ajattelemaan niin, että oman äänen tukahduttamisen sijasta freelancereilla on mahdollisuus saada tekstin tasolla oma mielipiteensä esiin. Koska kulttuurikriitikot ovat usein heikosti edustettuina mediataloissa, on heillä juuri tämän vuoksi mahdollisuus ylläpitää esteettisempää taidekäsitystä. Jos kritiikkejä kirjoittaa talon ulkopuolinen toimittaja, jolla on tiivis side kirjoittamaansa taiteen kenttään, esteettinen käsitys saattaa säilyä vahvempana, kun toimittajaa ei alisteta talon käytännöille niin tiiviisti kuin vakituista toimittajaa. Näissä tapauksissa freelancer ei saa vaikuttaa kulttuurijournalismin suunnan määrittelyyn toimituksessa, mutta toisaalta hän ei välttämättä noudata sitä kritiikkejä kirjoittaessaan. Aineistoni sisältämien arvostelujen kirjoittajina toimivat ainoastaan freelancerit, enkä tämän johdosta pääse



tässä tutkielmassa syventymään tällaiseen freelancer vastaan talon oma kriitikko - vertailuun, joka voisi olla myös hedelmällinen aihe.

## 2.2 Kulttuurikritiikki

Mitä kritiikki on, ja toisaalta, mitä sen tulisi olla? Siihen kysymykseen taiteen kriitikot, tutkijat ja filosofit ovat yrittäneet vastata vuosisatojen ajan. Kysymykseen tuntuu kuitenkin olevan määrittelemätön määrä vastauksia. Kritiikin alue on osoittautunut moniselitteiseksi ja hajanaiseksi. Kritiikki on oma juttutyypinsä, vaikka etenkin nykypäivänä kritiikkien laatimiseksi ei ole tarkkoja yhdenmukaisia periaatteita ja kritiikkien julkaisualustoja on lukemattomia. (Heikkilä 2012, 26–27.) Tässä luvussa käyn läpi tutkielmani kannalta mielenkiintoisimpia lähestymistapoja kritiikkiin.

Kulttuurikritiikit voidaan jakaa kulttuurin eri osa-alueiden mukaan yhä pienemmiksi yksiköiksi, esimerkiksi taidekritiikkiin, televisiokritiikkiin, musiikkikritiikkiin tai esityskritiikkiin. Teatterikritiikki kuuluu osaksi esityskritiikin kategoriaa. Teatteriesitykset, niin kuin muutkin esityksen muodossa toteutuvat teokset ovat aikaan ja paikkaan sidonnaisia (Lahtinen 2012, 84–85). Esitys tapahtuu hetkessä ja aina tietyssä ennalta määrättyssä paikassa. Teatteriesityksen nähnyt kriitikko ei voi mennä kirjahyllylle nappaamaan esitystä, vaan hän nojautuu muistiin ja mahdollisiin muistiinpanoihinsa kritiikkiä tehdessään. Esityksen poistuttua ohjelmistosta ei siihen pääse käsiksi kuin esityksestä tehtyjen dokumenttien tai parhaassa tapauksessa tallenteen kautta.

Yksi tapa tarkastella kritiikkiä on jaotella se kolmeen eri osioon: kuvailu, tulkinta ja arviointi. Kuvailulla tarkoitetaan teoksen esittelyä, jonka kautta yleisölle välitetään keskeisimmät seikat teoksen muodosta ja sisällöstä. Tulkitsemalla kriitikko arvioi teoksen sanomaa. Teoksen laatua ja taiteilijan onnistumista kriitikko arvioi arvottamalla. (Tihinen, 2012, 122.) Nykykritiikissä nämä kolme osa-aluetta ovat vain harvoin erillisiä osioita, vaan ne nivoutuvat yhteen lauseisiin niin, että ne perustavat ja täydentävät toisiaan. Näin tekstistä tulee myös jäntevää ja se taipuu paremmin yhä pienempiin mittoihin. (Lahtinen 2012, 93.)

Vuoden 2005 Helsingin Sanomien kritiikkejä tutkineen Tuomisen (2005, 42) mukaan kritiikeissä kuvauksen ja tulkinnan osuus olivat suuremmat kuin arvottamisen osuus. Kuvailun osuus teatterikritiikeissä korostuu ja toisinaan jopa ylikorostuu teatteriesityksen katoavan luonteen vuoksi. Näin kritiikki toimii myös dokumenttina, joka mahdollistaa teatteriesityksen välittämisen niille, jotka eivät pääse paikalle. Kritiikin kriisin yhteydessä on noussut esille keskustelu kritiikin tason laskusta ja journalistisen paradigman yleistymisestä. Tulkintani mukaan näissä tapauksissa on osittain kyse siitä, että edellä esitellyistä kritiikin kolmesta osa-alueesta korostuu kuvailun osuus lähes yksinomaan. Tämä varmasti johtuu myös juttujen lyhenemisestä, joka pakottaa journalistin karsimaan jutustaan pois yhä enemmän elementtejä.

Kritiikillä ja taiteen tutkimuksella on omat yhteiset juurensa. Aikaa, jolloin kritiikki on eriytynyt taiteen tutkimuksesta omaksi lajikseen ei voida aivan tarkasti osoittaa. Vaikka nykypäivänä kritiikkejä ja kriitikoita on erilaisia, ammattikriitikoilta edellytetään yhä kykyä perustella ja eritellä miksi jokin esityksessä on hyvää tai vastaavasti huonoa. Esityskritiikki perustuukin teatterintutkimukselliselle esitysanalyysille, jossa vaaditaan eri teatterin osa-alueiden ja niiden keskinäisten suhteiden ymmärrystä. Pitkissä esseetyyppisissä arvosteluissa kritiikki saattaa lähennellä tutkimuksellista tekstiä. Martta Heikkilän mukaan (2012, 29) kritiikin erottaa taiteen tutkimuksesta se, että se tarkastelee taiteen nykyilmiöitä, kun useimmissa taiteen tutkimuksen teksteissä keskitytään jo tärkeiksi todettuihin teoksiin. Raja ei kuitenkaan ole päivänselvä.

Harries ja Wahl-Jorgensen ovat tutkineet taidekriitikoiden minäkuvaa. Heidän mukaansa journalistit näkevät itsensä tietynlaisessa erityisasemassa johtuen muun muassa heidän taidetietoudestaan sekä kyvystään välittää taiteen monimutkaista olemusta yleisölle (Harries & Wahl-Jorgensen 2007, 635). Ohtamaan (2016, 86–87) tuloksista käy ilmi, että toimittajat näkevät itsensä osana suurempaa toimittajien joukkoa, mutta nojaavat silti journalistisen paradigman esteettisiin arvoihin, kuten valistamiseen, kuluttajan inspiroimiseen ja asiantuntijuuteen. Aamulehden kulttuuriosaston sisällöt edustavatkin enemmän esteettistä paradigmaa journalistisen sijaan, vaikka usein kulttuurijournalismin kriisiytymisen yhteydessä puhutaan juuri journalistisen paradigman ylivallasta. On kuitenkin huomattava, että Ohtamaan tutkimusajankohtana

vuonna 2015 Aamulehden seitsemänhenkinen kulttuuriosasto oli huomattavasti suurempi kuin esimerkiksi Länsi-Savossa, joka muodostuu yhdestä kulttuuritoimittajasta ja kritiikkejä kirjoittavista freelancereista.

Kulttuurijournalismin kriisin yhteydessä puhutaan myös kritiikin tason laskusta, joka nähdäkseni saattaa olla yhteydessä kriitikoiden tason laskuun. Kouluttamaton kriitikko voi tyytyä ainoastaan kuvailemaan esitystä, sillä ei luota omaan taitoonsa tulkita ja arvioida esitystä. Jos kritiikin alkuaikoina kritiikkejä kirjoittivat useimmiten taiteen asiantuntijat, nykyään yhä harvemmin kritiikkejä kirjoittaa taiteen tutkimuksellisen koulutuksen saanut, joka uskaltaisi todella tulkita ja arvottaa teosta.

Kriitikko ei pääse eroon siitä kontekstista, häntä ympäröivästä maailmasta, jossa hän kritiikkiä kirjoittaa, vaan hän ammentaa tekstiinsä tiedostaen ja tiedostamatta vaikutteita ympäristöstään. Tätä ajatusta peräänkuulutti ranskalainen kirjailija ja kriitikko Roland Barthes. Barthesin (1967, 117) mukaan kritiikille voidaan aina säätää sellaisia yleisiä periaatteita, jotka myötäilevät ajan ideologioita, eikä kriitikko pysty irtautumaan täysin ideologioista ja ympäristöstä, joissa toimii. Tutkielmani kannalta onkin tärkeää nostaa esiin tiettyjä realiteetteja, joiden ympäröimänä kriitikot Mikkeliissä kirjoittavat. Toisinaan ajatellaan, että tilanteessa, jossa Mikkeliissäkin ollaan taloudellisten haasteiden ja taiteen kehittämisen ristipaineessa, voi kriitikkokin kokea vastuuta teatterin menestyksen heikkenemisestä huonon kritiikin seurauksena. Toisinaan pienemmissä ja keskisuurissa kaupungeissa, joita Mikkeliäkin edustaa, ajatellaan, että kriitikot kirjoittavat varovaisesti, jotta heidän ei tarvitsisi potea huonoa omatuntoa kirjoitusten mahdollisista seurauksista. Toisinaan näissä kaupungeissa kaikki uudet kulttuuriset satsaukset nähdään positiivisina niiden taiteellisesta onnistumisesta riippumatta. Barthesin ajatukset kannustavat tarkastelemaan kritiikkiä sen kautta, mitä ympäröivässä maailmassa tapahtuu. Sen sijaan, että kriitikko paljastaa kritiikillään jotain teoksen tärkeitä piilotettuja merkityksiä, tulisi hänen sijoittaa se oman aikansa puheeseen. Ajatus kritiikistä aikansa ideologioiden peileinä on tutkielmani kannalta tärkeä ajatus. Se nostaa kritiikin osaksi yhteiskunnallista puhetta, jolla voi olla vaikutusta taiteen kenttään. Tutkielmani tausta-ajatuksena on oletus siitä, että kriitikot osallistuvat taidepuheeseen ja kritiikkien kautta voidaan tutkia eri tyyllilajien arvostusta. Haasteena

tekstin taustalta kaivettavien ideologioiden löytämisessä on juuri tämä edellä esiin tuomani kriitikoiden rohkeuden puute, ajatus kriitikoiden ”hyssyttelyn” kulttuurista keskisuurissa kaupungeissa.

Vaikka yleisön taidekäsitystä muovaavien auktoriteettikriitikoiden määrä onkin vähentynyt, olen silti taipuvainen ajattelemaan, että sanomalehdissä julkaistuilla kritiikeillä on merkittävä vaikutus lukijoiden ajatuksiin. Tästä voi kuitenkin olla toisenkin suuntaisia ajatuksia. Päivälehtikritiikin tehtävänä on yhdysvaltalaisen kirjallisuuskriitikon Mary Prattin (ks. Lahtinen 2012, 116) mukaan tarjota lukijalle suosituksia, minkä takia se on taiteellisuuden sijasta enemmänkin populaaria ja viihteellistä ja sijoittuu osaksi kulutuskulttuuria. On myös huomattava, että sanomalehden yleisö on hyvin laaja ja heidän taiteen tuntemuksensa vaihtelee, mikä myös asettaa omat reunaehdot kritiikille.

Julkaisualustojen määrän lisääntyttyä tällainen taiteellinen-viihteellinen-kahtiajako, joka käsittää ainoastaan akateemisen ja päivälehdissä ilmestyneen kritiikin, on mielestäni ontuva. On myös huomattava, että Suomessa akateemisten kritiikkien määrä on verrattain vähäinen. Nähdäkseni sanomalehden kriitikon arvostelulla on suurempi merkitys lukijoiden ymmärrykseen taiteesta kuin esimerkiksi blogissa ilmestyneellä, jos kyseessä ei ole taideblogi, jonka pitäjä on saavuttanut kirjoituksillaan auktoriteettiaseman. Kriitikon valtaa ja vaikutusta voisi tarkastella julkaisualustakohtaisesti, mutta tarkastelun kohteena tulisi olla muitakin kritiikkejä kuin akateeminen ja päivälehtikritiikki.

Mutta mitä yleisö odottaa kritiikiltä ja mihin he sitä käyttävät? Järvelän (2012, 87) tutkielman tulokset nostivat keskiöön seitsemän kritiikin käyttötapaa. Lukijat hyödyntävät kritiikkejä katsomis päätöksensä apuvälineenä, sivistäjinä, oman tulkintansa syventäjinä, esityskokemuksiensa ohjaajina, keskustelukumppanina ja esityskokemuksen jakajana, keskustelunaiheena ja keskustelun virittäjänä sekä itsenäisenä elämyksenä. Lukijat suhtautuvat kritiikkiin osittain niin kuin muihinkin journalistisiin lajityyppeihin, mutta tämän lisäksi kritiikkiin liittyy myös taidemaailmasta

kumpuavia piirteitä. Näin ollen kritiikin kokonaisvaltainen ymmärtäminen vaatii Järvelän (2012, 88) mukaan sekä estetiikan että journalismin näkökulmien huomioimista.

Jonkinasteinen väliinputoaminen ulottuu kritiikin lajityypistä myös itse kriitikoihin. Kriitikot ovat aina olleet ja ovat edelleen hankalassa välikädessä. He toimivat osana taiteen kenttää, vaikka taitelijoiden näkökulmasta he usein ovat enemmän ulkopuolisia kommentoijia. Toisaalta taas freelancereina usein toimivat kriitikot eivät saumattomasti sovi osaksi toimittajien joukkoa. Teatterin tekijät kirjoittavat vastineita kritiikeistään todella harvoin, vaikka toisinaan siihen voisi olla aihetta. Kriitikoiden kirjoittamilla kritiikeillä voi nähdä olevan vaikutusta esityksen menestymiseen, vaikka ne edustavatkin yhden henkilön mielipidettä tai taidekäsitystä. Yllättävän usein kriitikoiden arvostelu saattaa olla ristiriidassa yleisön reaktioiden kanssa. Kriitikko saattaa lytätä teoksen, vaikka yleisö aplodeeraakin seisaaltaan. Lahtisen (2012, 115) mukaan yleisön ja kritiikin näkemykset asettuvat vastakkain useimmiten keskusteltaessa niin sanotuista populaareista eli suuren yleisön esityksistä, sillä perinteisesti on ajateltu, että kritiikin tehtävä on erottaa ”korkea” ja ”populaari” kulttuuri. Aikakautena, jolloin teattereiden ohjelmistopolitiikkaa rakennetaan tiukassa taloudellisessa paineessa, voi ajatella, että niin sanotulle korkeakulttuurille jää vain vähän, jos ollenkaan sijaa pienissä ja keskisuurissa repertuaariteattereissa. Olisiko siis vastakkainasettelu tällaisissa tapauksissa ”korkean” ja ”populaarin” sijaan esimerkiksi komedia ja draama tai musikaali ja klassikko?

Ohjaaja Jussi Helminen muistelee esseessään *Mission Impossible, eli teatterikritiikistä* aiheen tiimoilta seuraavasti:

Kerran pääkaupungin valtalehden kriitikko antoi ohjauksestani Turussa ainoana kaikin puolin tyrmäävän kritiikin, mutta julkaisi sen jo esitysten päätyttyä. Katsojalle oli siis mahdoton tehtävä tarkistaa kriitikon mielipide vertaamalla sitä esitykseen, hänen sanansa jäi elämään, esitys ei. Loukkaannuin n. 40:n lavalla olleen näyttelijän puolesta ja katsomot täyttäneen ja viimeisestä esityksestä ulos jääneen yleisön. (Helminen 2014, 121.)

Eikö usein ajatella, että kriitikot kirjoittavat kritiikkejä juuri potentiaalisille teatterin

kävijöille? Helmisen kuvailemassa tapahtumassa kriitikko ei kuitenkaan edustanut tällaista ajattelua kirjoittaessaan kritiikin vasta esityskauden jälkeen.

Teatteriohjaaja Hanna Ojala on kirjoittanut vastineen *Kriitikon vastuu – Onko sitä?* Hämeenlinnan kaupunginteatteriin ohjaamansa *Onnennumerot* -teoksen kritiikistä:

Ensi-illan tunnelma Hämeenlinnassa oli hyvä. Yleisö tuntui nauttivan esityksestä, minkä huomion perustan nauruihin ja väliaploideihin. Joitain esityksen loppu liikutti kyyneliin saakka. Ajattelimme, että mitä ensi-illassa ollut kriitikko sitten itseksensä esityksestä ajattelikin, hän ei yhteisöllisen taidemuodon kohdalla pystyisi ohittamaan yleisön reagointia. No, kyllä hän pystyi. Hän ei maininnut siitä sanallakaan – ellei lehden toimitus sitten typistänyt tekstiä. (Ojala 2015.)

Näiden esimerkkien perusteella herää kysymys: tulisiko kriitikon ottaa huomioon esityksen muiden katsojien tunnelmat, vaikka ei itse arvostaisikaan esitystä? Toisaalta taas kriitikot saattavat pitää arvossa sellaista taideteosta, jota katsojat pitävät ennemminkin erikoisena. Mediatutkija Veijo Hietalan (2012, 174) mukaan yleensä muodoltaan rohkean kokeilevat, Hollywood-tyylistä poikkeavat elokuvat saavat kiitosta kriitikoilta elokuvan sisällöstä riippumatta. Tällaiset katsoja-kriitikko-vastakkainasettelut herättävät kysymyksen siitä, tuleeko kriitikon tarkastella teosta taiteen vai katsojien näkökulmasta.

Turhan harvoin käydään keskustelua siitä, millainen on teatterin tekijöiden kannalta hyvä kritiikki. Aiemmin siteeraamani teatteriohjaaja Helminen (2014, 121) tuo esiin teatterikentän sisältä, ohjaajan näkökulmasta käsin kaksi ansaa, joihin kriitikko voi astua. Ensimmäinen on tulkita esityksen lajityyppi väärin, mikä edelleen vaikuttaa koko esityksen tulkintaan. Myös Ojalan ohjaaman *Onnennumerot*-esityksen kritiikistä käy ilmi, että kriitikko ei osaa tai halua arvostella esitystä sen lajityypissä.

Kriitikko nimesi tekstin tyylilajin klassiseksi brittikomediaksi. Väitteen perustelun puute on oireellista, koska – ollessaan tuohtunut huumorin kohteista ja etenkin siitä, ettei kukaan ole huumorilta turvassa – kriitikko ei selvästikään muistanut lajityypin kriteereitä. Mainittuun genreen kun kuuluu voimakas ironia ja sarkastinen huumori, joka osuu kaikkiin ketään säästelemättä. (Ojala 2015.)

Toinen sudenkuoppa on Helmisen (2014, 121) mukaan antaa esityksestä luomien ennakko-oletusten ohjata tulkintaa. Kriitikon on hyvä tulla esitykseen perehtyneenä taustamateriaaliin, kuten näytelmään ja sen perinteisiin esitystapoihin, mutta silti arvostelijan tulisi pysyä vastaanottavaisena ohjaajan uusille tulkinnoille.

Nostan vielä luvun lopuksi esille elokuvakritiikin yhteydessä 1980-luvulla populaarielokuvan myötä esiin noussutta tapaa arvostella taideteosta genrejen kautta. Hyvä genre- eli lajityyppilähtöinen kritiikki ei aseta teokselle sellaisia ennakko-oletuksia, mitä sen on mahdoton täyttää (Hietala 2012, 171). Elokuvissa se tarkoittaa esimerkiksi sitä, että action-elokuvaa ei tarkastella musikaalin tai westernin mallein, vaan kritikko arvioi teosta lajityypin omista lähtökohdista käsin. Samaa mielestäni kriitikoiden tulisi soveltaa teatteriin. Farssien ei tarvitse tarjoilla yhteiskunnallista realismia, eikä tragedian tarvitse naurattaa yleisöä. Nähdäkseni liian monesti kriitikot kuitenkin sortuvat joko arvostelemaan kritiikkejä toiseen tyyllilajiin kuuluvalla välineistöllä tai vertaamaan teosta niihin teatterin lajeihin, joita itse pitävät parempina.

Tuntuu siltä, että täydellistä reseptiä kritiikin tekoon ei ole, ja pirstaloitunut kulttuurijournalismin kenttä, yhä pienevät kulttuuriosastot ja teatterien taloudelliset paineet asettavat uusia haasteita kritiikeille. Toisaalta pitäisi muistaa, että kritiikki on tarkoitettu potentiaalisille katsojille, ja kuitenkin ottaa huomioon, että sillä on vaikutusta myös taiteen kentällä. Kritiikki on keskeisessä roolissa luomassa taidehistoriaa, ja joissakin tapauksissa se on ainoa jälkipolville jäävä dokumentti esityskautensa päättäneestä esityksestä.

### 3 RIPAUS TEATTERINTUTKIMUSTA

Vaikka tutkielmani sijoittuu ensisijaisesti osaksi journalismin tutkimusta, on katsaus teatterintutkimuksen puolelle kohdallaan. Kritiikin juuret kietoutuvat osaksi taiteen tutkimuksen kenttää, joten teatterikritiikkiä tutkiessa päätyy väistämättä teatterintutkimuksellisten kysymysten pariin.

Tutkimusasetelmani kannalta on paikallaan avata teatterin kerroksellista luonnetta ja teatterin tyyllilajien määrittelyä. Tämän lisäksi käsittelen myös suomalaisen teatterin historiaa nostaen esiin mahdollisimman kattavasti eri tyyllilajien aseman kunakin aikana.

#### 3.1 Kerroksellisesta esityksestä kerrokselliseen kritiikkiin

Teatteriesitys on saanut historian saatossa lukemattomia määritelmiä, eikä se ole ihme. Teatteri on taidemuoto, joka voi ilmetä lukemattomilla tavoilla: esi-isiemme iltanuotiolla esitetyistä metsästyskertomuksista aina Broadwaylla esitettyihin huippumusikaaleihin. Sen sijaan, että tutkielmassa pyritäisiin määrittelemään itse teatteriesityksen ydintä, keskitytään siihen, millainen tapa tarkastella teatteriesitystä on järkevin, kun tutkimusaineisto muodostuu teatterikritiikeistä. Tässä luvussa esittelen tämän tutkielman kannalta keskeisimmän tavan tarkastella teatteriesitystä eli ajatuksen teatterista taideteosten yhdistelmänä. Esitys taideteosten yhdistelmänä -ajattelusta oli myös apua kritiikeistä koostuvan aineistoni käsittelyssä. Se loi pohjan tutkielmani sisältämälle luokitusrungolle ja auttoi konkreettisesti aineiston käsittelyssä tutkielmani analyysiosiossa.

Vaikka ajatus teatteriesityksestä taidemuotojen yhdistelmänä on vanha ja etenkin teatterisemiootikkojen mielestä ajan jalkoihin jäänyt tapa hahmottaa teatteriesitystä, on se tämän tutkielman kannalta erityisen hyödyllinen. Teatterikritiikki muodostuu samalla tavoin kuin teatteriesitys. Teatterikritiikeissä esitys usein pilkotaan eri taidemuotoihin, joita sitten arvostellaan yhdessä ja erikseen. Teatteriesityksen kerroksellisen luonteen mukaisesti kriitikko nostaa arvostelussaan kuvailunsa kohteeksi myös esityksen yksittäisiä elementtejä kokonaisuuden tarkastelun lisäksi. Kriitikko, julkaisualusta ja esityksen luonne määräävät sen, mitä yksittäisiä elementtejä arvostelussa nostetaan



lähempään tarkasteluun.

Se, mikä teatteritaiteen osa-alue koetaan milloinkin tärkeäksi, on myös vaihdellut eri aikoina ja eri teatterikulttuureissa. Antiikin Kreikassa ja renessanssin ajan Ranskassa korostui näytelmän eli esitystä varten kirjoitetun tekstin merkitys, kun taas näyttelijän taide nousi tärkeäksi valistuksen ja romantiikan aikana Ranskassa, Saksassa ja Iso-Britanniassa. 1800-luvulla ohjaajien merkitys korostui Saxe-Meiningen herttuan Georg II:n Eurooppaa kiertävän teatterin ensemble-työskentelyn myötä. Sveitsiläinen arkkitehti, teatteriteoreetikko Adolphe Appia (1862–1928) ja englantilainen näyttelijä-ohjaaja-skenografi Edward Gordon Craig (1872–1966) edistivät valaistuksen ja lavastuksen merkityksen kasvua osana esitystä. Appiaa pidetään usein koko teatterivalaistustaiteen isänä. Samoihin aikoihin venäläinen teatteriteoreetikko ja ohjaaja Konstantin Stanislavski (1863–1938) nosti näyttelijäntyön valokeilaan teoksellaan *Näyttelijän työ*. Tätä teatterimaailman pyhää kirjaa käytetään yhä nykyään ahkerasti muun muassa amerikkalaisessa, Hollywood-tyyppisessä näyttelijäntäytönopetuksessa.

Vaikka muut teatterin osa-alueet ovat nousseet ajoittain valokeilaan, on draamatekstin merkitys noussut muita osa-alueita merkittävämpään rooliin aina aika-ajoin. Vasta nykyteatteri, jota kutsutaan osuvasti myös draaman jälkeiseksi teatteriksi, on kyseenalaistanut näytelmätekstin ylivallan teatterissa. Draaman jälkeisessä teatterissa näytelmäteksti toimii osana esityksen kokonaisuutta, mutta on tasavertainen osa muiden esityksen elementtien kanssa. (Lahtinen 2012, 90–92.)

Samalla intohimolla kuin draamatekstiä on nostettu aika ajoin ylivaltaiseen asemaan, ovat teatteriteoreetikot eri aikoina pyrkineet kieltämään sen diktatuuriseksikin luonnehdittavan aseman. Julmuuden teatterista tunnettu ranskalainen kirjailija ja teatterin uudistaja Antonin Artaud on yksi draamatekstin merkityksen väheksyjistä.

Joka tapauksessa, ja haluan sanoa sen heti: teatteri joka alistaa ohjauksen ja näyttämöllepanon, toisin sanoen kaiken mikä teatterissa on olennaisinta teatteria, tekstin orjuuteen, on idiootin, hullun, perverssin, kirjatoukan, pikkuporvarin, epärunoilijan ja positivistin teatteria, toisin sanoen juuri länsimaista teatteria. (Artaud 1983, 51.)

Tämä esimerkki kuvastakoon sitä, kuinka ahkerasti osa teatterin uudistajista on halunnut kumota draamatekstin merkityksen esityksessä, vaikka Artaudin julmuuden teatterin<sup>1</sup> tapaiset teatterin radikaalimmat muodot edustavatkin hyvin marginaalista osaa koko suomalaisesta teatterikentästä. Repertuaariteattereissa, joissa ohjelmisto koostuu eri tyyllilajien esityksistä, tämänkaltaisia teoksia nähdään vain harvoin, jos koskaan. Kuitenkin voidaan ajatella, että Artaudin ja hänestä vaikutteita omaan työhönsä köyhän teatterin<sup>2</sup> parissa ottaneen Jerzy Grotowskin tavat tehdä teatteria muodostavat jonkinlaisen pohjan nykyteatterille. On kuitenkin huomattava, että repertuaariteatteri vain harvoin edustaakaan nykyteatteria.

Draamatekstin merkitys on edelleen vankka suomalaisissa repertuaariteattereissa. Esimerkiksi jokainen esitys, jonka kritiikkiin paneudun tutkielmassani, on tehty joko olemassa olevan tekstin tai kantaesitykseksi tilatun tekstin pohjalta.

Kriitikot nostavat kritiikeissään teatterin eri osa-alueita sen mukaan, mitä he kokevat tärkeäksi missäkin esityksessä. Aina eri osasten erittely ei ole helppoa edes harjaantuneelle teatterin tutkijalle. Kuinka erottaa näyttelijäntyö ohjauksesta, tai millaisen avun puvut tuovat näyttelijöille? Teatterin tutkija ja kriitikko Outi Lahtinen on esittänyt mielestäni osuvan vertauksen kriitikoiden työstä:

Kriitikon työ onkin verrattavissa murhamysteerin ratkaisemiseen: ruumis lojuu lattialla, mutta kuka painoi liipaisinta? (Lahtinen 2012, 94.)

Sitaatissaan Lahtinen kuvaa hyvin sitä haastetta, joka teatteriesityksen arvioijalla usein on: monista osa-alueista ja usein kymmenien eri ihmisten taidonnäytteistä koostuvan teatteriesityksen seremoniamestaria on hankala tunnistaa.

Sitä, mitä teatterin osa-alueita nostan lähempään tarkasteluun sisällönanalyysin keinoin

---

<sup>1</sup> Julmuuden teatteri on ranskalaisen Antonin Artaudin käynnistämä radikaalimpi teatterin tekemisen perinne, joka asettui vastakkain perinteiseksi mielletyn teatterin kanssa maailmansotien välisenä aikana (Brockett 1995, 506).

<sup>2</sup> Köyhällä teatterilla viitataan puolalaisen Jerzy Grotowskin harjoittamaan teatteriperinteeseen, joka muun muassa vastusti suuria näyttämöllepanoja ja joka korosti näyttelijää ja ruumiillisuutta (Grotowski 2006, 16–17).

ja miksi, käsittelen tarkemmin tutkielmani osiossa 6.3 *Arvostelujen pilkkominen* sekä sen alaluvuissa.

### 3.2 Teatterin tyyllilajeja

Genre, tai yleisemmin teatterissa käytetty tyyllilajin käsite, on tärkeä tutkielmani kannalta. Analyysiosiossa vertaan esitysten eri tyyllilajeista kirjoitettuja arvioita toisiinsa nähdäkseni, millaisia eroja eri tyyllilajien kritiikeissä on. Siksi paneudun tässä luvussa siihen, kuinka väljiä ja rajoja rikkovia määritelmiä saanut tyyllilajin käsite tulisi ymmärtää tässä tutkielmassa. Seuraavaksi käyn läpi kirjallisuuden genreteorioista sellaisia osal alueita, jotka mielestäni sopivat myös teatteriesityksen lajityyppien tarkasteluun.

Niin kuin teatterin, myös kirjallisuuden juuret kietoutuvat antiikin Kreikkaan. Lajityyppiopin esi-isänä pidetään Platonin lisäksi Aristotelesta, joka jo *Runousopissa* käsitteli aikansa hienoimman lajityyppin tragedian tunnusmerkkejä. Kiinnostus lajityyppeihin jatkui renessanssin aikana. Tuolloin taideajattelun lähtökohtana oli, että jokainen teos kuuluu ainoastaan yhteen lajiin. Ensimmäisen kerran tiukat lajirajat asetettiin kyseenalaiseksi 1700-luvun lopulla varhaisromantiikan aikaan. Renessanssin aikana harjoitetun antiikin jäljittelyn sijaan haettiin uusia muotoja. Näissä uusissa muodoissa kuvastui moderni aika ja sen henki. Romantiikka tarkoittikin suurta murrosta ja merkitsi tiukkojen lajityyppirajojen poistumista. Romantiikan ajan lajiajattelu näkyi muun muassa venäläisen kirjallisuudentutkijan Mihail Bahtinin (1985–1975) lajiteorioissa. Näiden mukaan tietyt genret ovat luonteeltaan rajoja asettavia, kun taas toiset edellyttävät rajojen kyseenalaistamista. Rajojen rikkominen, lajien sekoittuminen ja virallisten lajien kritiikki on ollut aina olemassa, vaikka se tunnustettiin vasta romantiikan aikana. (Lyytikäinen 2006, 167–170, 176.)

Mutta mihin tyyllilajien luokittelua tarvitaan? Tarvitseeko kriitikon edes mainita teatteriesityksen tyyllilajia kritiikissään? Nähdäkseni tyyllilajien määrittely kritiikeissä on sekä totuttu tapa että keino hahmottaa taiteen kenttää. Se auttaa ryhmittelemään teoksia ja mahdollistaa niiden vertailtavuuden ja on näin apuna teoksen tulkinnassa (Lyytikäinen 2006, 180). Ilman teoksen asettamista tyyllilajiinsa eli osaksi tiettyä taiteen kaanonin olisi vertailtavuus nähdäkseni lähes mahdotonta.

Tutkielmassani jaottelen aineistoni esitykset teatterin tyyllilajien mukaan. Vaikka toisten tyyllilajien, esimerkiksi aristotelisen tragedian määrittelyyn onkin olemassa tarkat raamit, on tämän päivän teatteriesitysten lajityyppien määrittely usein hankalaa. Tämä johtuu muun muassa siitä, että esitysten tyyllilajit ovat jatkuvassa liikkeessä. Joissakin tapauksissa kriitikko saattaa katsoa sellaista esitystä, jonka tyyllilaji on vasta syntymässä, tai sitten kyseessä voi olla monen tyyllilajin sekoitus, lajihybridi, kuten aineistossanikin esiintyvä tragikomediala.

Seuraavaksi avaan tutkielmani kannalta tärkeimpiä teatterin tyyllilajeja ja niiden ominaispiirteitä. Näitä ominaispiirteitä käytin apunani luokitellessani aineistoni kritiikit eri tyyllilajeihin, jos arvostelussa ei suoraan ollut mainintaa esityksen tyyllilajista.

**Draama.** Balmen (2015, 20) mukaan käsitteitä draama, näytelmä, draamateatteri ja puheteatteri käytetään usein hieman virheellisesti synonyymeinä. Näytelmä viittaa suoraan kirjalliseen tuotokseen, kun taas draamateatteri teatterin muotoihin, joissa puhe on hallitseva ilmaisun väline. Sana draama johtuu kreikan kielen sanasta *drama*, jolla tarkoitetaan yleisesti näyttämöllä esitettävää näytelmää.

Olen usein törmännyt puhekielessä ja kritiikkejä lukiessani siihen, että puheteatterin teosta, joka ei asetu komedian tai farssin kategoriaan, nimitetään draamaksi. Näissä tapauksissa draama määritellään koomisen vastakohtana. Teatteriesityksen tyyllilajin nimittäminen draamaksi ei kuitenkaan ole aivan yksiselitteistä, jos sillä viitataan tähän vastakkaisuuteen komedialle. Draama-sanaa komedian vastakohtana käyttävät kokemukseni mukaan sekä teatterintekijät että kritiikot. Näissä tapauksissa draamalla tarkoitetaan jotain, joka on vakavampaa kuin komedia. Esimerkiksi Helsingin Kaupunginteatterin kotisivuilla luonnehditaan Arthur Millerin kirjoittamaa *Hinta*-näytelmää perhedraamaksi (Helsingin kaupunginteatteri 2018). Yhtä lailla Ilona Kolberg kuvailee kritiikissään Mikkelin teatterin *Lasinen eläintarha* -esitystä vastaavasti perhedraamaksi. Kolberg myös kirjoittaa kritiikissään, että sketsiviihteen ja hupimusikaalien aikakautena kunnon puhenäytelmä on harvinaista herkkua. Tulkintani mukaan hän asettaa perhedraamaksi kuvaillun esityksen jossain määrin komediaa vakavammaksi teokseksi. Toisaalta taas Näytelmäkulma kuvailee *Hinta*-esitystä

mukaansatempaavaksi sekoitukseksi komediaa ja surumielistä draamaa (Näytelmäkulma). *Lasisen eläintarhan* kuvailusta käy myös ilmi, että melankolian rinnalla nähdään lämpöä ja huumoria.

Tutkija V. Ulea (2002, 3–4) näkee draaman yhtenä draamallisen genren (Dramatic Genre) kolmesta pääluokasta. Muita pääluokkia ovat komedia ja dramedy, jolle ei suoraan löydy suomenkielistä käännöstä. Jaottelun mukaan draama on draamallisen genren tyyppi, jonka päähenkilöllä on keskivertoa enemmän potentiaalia, kun taas komedian päähenkilöllä on rajallinen tai vähäinen määrä potentiaalia. Ulea jakaa käsittelyssään pääluokat yhä edelleen 18 eri variaatioon.

Draamalla saatetaan viitata puhekielessä myös ihmisten väliseen konfliktiin tai draamakasvatukseen. Teatterin tutkijoiden keskuudessa draamalla viitataan usein draamatekstiin ja sellaisiin esityksiin, joiden pohjalla on teksti. Esimerkiksi modernia draamaa tutkinut William B. Worthen käyttää draaman käsitettä samassa merkityksessä kuin esitystä varten tehtyä tekstiä (ks. Worthen, *Modern Drama: Plays, Criticism, Theory*). Englannin kielessä draamalla tarkoitetaan myös esityksen käsikirjoitusta tai yleisemmin itse teatteriesitystä.

Draaman käsitteen moninaisista käyttötarkoituksista huolimatta olen nostanut draaman keskeiseksi käsitteeksi tässä tutkielmassa. Tarkastelen draamaa yhtenä teatterin tyytilajeista. Se on nähdäkseni hyödyllisintä tutkimuskohteeni huomioon ottaen, sillä kriitikoiden teksteissä draamalla viitataan enemmän esityksen tyyliin kuin esityksen tekstiin. Tässä tutkielmassa draamaksi kutsutaan sellaisia puhenäytelmiä, jotka saattavat sisältää komediallisia elementtejä, mutta ovat lähtökohtaisesti vakavampia kuin tragikomedialla ja komedia.

**Komedia.** Komediaa nähdään paljon suomalaisessa teatterissa. Komedia on teatterin lajityyppi, jonka päätarkoituksen voi karkeasti tiivistää viihdyttämiseksi. Vaikka komedioita voi olla hyvin toisistaan poikkeavia, ja kaiken kattavan komedian työkalupakkia on nykyään vaikea määrittää, on tämän tutkielman kannalta kuitenkin tärkeää eritellä joitakin yleisimpiä komedian ominaispiirteitä. Teatteri-ilmaisun ohjaaja ja filosofian maisteri Elina Kilkku (2017, 61), joka on ohjauksissaan keskittynyt erityisesti

tyylilajikokeiluihin, kannustaa näyttelijöitä harjoittelukaudella olemaan pelkäämättä ylinäyttelemistä ja korostaa, että komedian harjoittelussa tärkeitä asioita ovat nopeus, liioittelu, ilo ja positiivinen röyhkeys.

Komedian juuret lähtevät tragedian tapaan Antiikin Kreikasta, Dionysos-näytelmäkilpailuista. Aristotelisen perinteen mukaan komedia käsittelee keskivertoa huonompia ihmisiä, arkipäivän alhaisia lurjuksia, kun taas tragedian päähenkilöt ovat luonteeltaan ylväämpiä ja kunniallisempia. Komedia loppuu mutkien ja yllättävien käänteiden jälkeen onnellisesti, kun tragedia sen sijaan päättyy tuhoon. (Kilcku 2017, 51.) Yllättävät käänteet ja onnellinen loppu sävyttävät pitkälti nykyaikaistakin komediaa. Perinteisinä komedian välineinä voi nähdä toiston, liioittelun, käänteiset roolit ja erilaiset yhteensopimattomuudet, kuten liian pieni paita tai suuri kravatti. Komedian tarkoitus on auttaa löytämään toisenlaisia näkökulmia maailmaan ja vapauttaa kaikesta tavanomaisesta. (Kilcku 2017, 53–54, 61).

Komediaa voi tarkastella myös henkilöiden kehityksen ja heidän tunteidensa kirjon kautta. Komedian hahmot ovat draamaa staattisempia, eivätkä ne usein kehity esityksen loppua kohden toisin kuin draaman henkilöt. Ulean (2002, 57) mukaan esimerkiksi hauskassa draamassa (funny drama) hahmojen emotionaalinen taso on paljon värikkäämpi kuin perinteiseksi miellettyssä komediassa. Hankaluus tässäkin kohtaa on erottaa missä kohtaa komedia muuttuu hauskaksi draamaksi.

**Tragikomediala.** Niin kuin edellä on esitetty, tyyllilajien erottelu toisistaan on toisinaan tuskastuttavan hankalaa. Tyyllilajien kehityksestä ja yhdistymisestä esimerkkinä on suomalaisissa teattereissa hyvin yleinen tragikomedian tyyllilaji. Tutkielmani tarkasteluvälillä Mikkelin teatterissa lähes joka viides esitys voidaan luokitella tragikomediaksi, vaikka kriitikot eivät itse käytä tragikomediala-sanaa kritiikeissään. Kuten tragikomediala nimikin antaa ymmärtää, kyseisen tyyllilajin esityksessä on sekä traagiala että komedialliala elementtejä. Vaikka toisinaan ajatellaan, että tragikomediala on uusi tyyllilaji, ulottuvat sen juuret jo Shakespearen aikaan 1600-luvun molemmille puolille. Shakespearea voidaan leikkisästi kutsua perinteisten tyyllilajien sekoittajaksi. Vaikka lähes kaikki Shakespearen näytelmät, jotka eivät kuulu tragediala tyyllilajiin, sijoitetaan komedioiksi, on niistä löydettävissä esimerkiksi hauskan draaman (funny drama)

piirteitä (Ulea 2002, 58). Monissa Shakespearen näytelmissä onkin sekä tragedian että komedian tunnusmerkkejä, minkä perusteella häntä voidaan pitää myös tragikomedian isänä.

**Musiikkia sisältävät esitykset.** Seuraavaksi siirrymme käsittelemään esityksiä, joissa musiikki on yhtenä dramaturgisena elementtinä. Näitä esityksiä voidaan nimittää esimerkiksi musiikkinäytelmiksi, musikaaleiksi, opereteiksi tai oopperoiksi. Suomalaisissa teattereissa nähdään vain harvoin operettia ja oopperaa ei oikeastaan koskaan. Oopperalle ja operetille onkin usein omat esityspaikkansa. Suomessa oopperaa nähdään pääosin Kansallisoopperassa ja erilaisilla festivaaleilla, kuten Savonlinnan oopperajuhlilla. Musikaalit ja musiikkinäytelmät ovat sen sijaan keskeinen osa suomalaisten teattereiden ohjelmistoa.

Teatterintutkija Christopher Balmen (2015, 205) mukaan musiikkiteatterin tutkimiseen voi soveltaa samanlaista välineistöä kuin draamateatteriinkin, mutta lisäksi teosta katsotaan musiikkidramaturgian kautta. Monitulkintainen musiikkidramaturgian käsite voi äärimmilleen vietyinä tarkoittaa sitä, että teoksen musiikki määrää täysin teoksen tulkinnan, myös näyttämöllepanon (Balme 2015, 207). Musiikkiteatterin ja musikaalien kohdalla tällainen edellä kuvailtu tarkastelu ei kuitenkaan ole mielekäästä, sillä kokemukseni mukaan tällaiset tapaukset ovat harvinaisia suomalaisen keskisuuren teatterin kohdalla. Kuitenkin musiikkia sisältäviä teoksia tarkastellessa tulisi ottaa huomioon myös esityksen musiikkidramaturgia.

## 4 MITÄ YLEISÖ RAKASTAA, SITÄ KRIITIKOT VIHAAVAT

Tässä luvussa avaan Suomen teatterihistoriaa keskittyen siihen, mitkä teatterin tyylilajit ovat olleet eniten edustettuina minäkin aikana. Tämän jälkeen siirryn käsittelemään Mikkelin teatterin ja Länsi-Savon lähes satavuotista yhteistä taivalta.

Teatterihistoriaan katsominen on tärkeää tämän tutkielman kannalta, jotta voidaan ymmärtää, millaista menneisyyttä vasten nykyajan tyylilajeja peilataan. Mikkelin teatterin ja Länsi-Savon yhteisen historian avaaminen sen sijaan auttaa ymmärtämään teatterin ja lehdistön välejä paikallisesti.

### 4.1 Kansallishenkisyyttä, operettien rajoittamista ja kansankomedioita

Suomen pohjoisesta sijainnista huolimatta on maamme saanut vaikutteita keskieurooppalaisesta teatterikulttuurista, vaikkakaan muualla yleistä hoviteatterikulttuuria ei Suomessa nähtykään. 1800-luvulla Suomessa nautittiin lähinnä kiertävistä teatteriseurueista, jotka toivat mukanaan suosittuja ulkomaisia näytelmiä. Ensimmäiset ”suomalaiset” näytelmät olivat käännöksiä ja sovituksia ulkomaisista näytelmistä. Kuitenkin 1860-luvulla kustantamot alkoivat julkaista kotimaisista näytelmistä sekä myös käännöksistä koostuvia näytelmäsarjoja. Samaan aikaan suomalaista identiteettiä rakennettiin voimakkaasti. Tähän rakennustyöhön teatteritkin osallistuivat kalevalaisiin aiheisiin perustuvien sekä historiallisten näytelmien voimin. (Seppälä & Tanskanen 2010, 43, 48, 54.)

1800-luvun lopulla realismi valloitti Suomen, ja tuolloin nautittiin eurooppalaisilla näyttämöillä nähdyistä, myöhemmin klassikoiksi nousseista uutuusteoksista, joista esimerkkinä norjalaisen runoilijan ja näytelmäkirjailijan Henrik Ibsenin näytelmät. Suomalainen Teatteri esitti Ibsenin *Nukkekot*i-näytelmän heti sen ilmestyttyä vuonna 1880. Suomalaisen realismin kärkinimeksi nousi Minna Canth, joka näytelmillään otti kantaa yhteiskuntamme epäkohtiin. Canthin teoksia nähdään edelleen vuosittain suomalaisilla teatterilavoilla. (Seppälä & Tanskanen 2010, 69, 79.)

Alkuaikoina kritiikin tärkein tehtävä oli sama kuin muuallakin Euroopassa. Sen



päämääränä oli kasvattaa teatterille kansallinen yleisö. 1870-luvulla, kun suomalainen teatteri pääsi todelliseen vauhtiinsa, teatterista kirjoitettaessa tuotiin esiin esitysten kansallishenkisiä päämääriä sen sijaan, että oltaisiin keskitytty esitysten todelliseen arvostelemiseen. Tilanne kuitenkin muuttui suurimman kansallismielisyyden laannuttua, ja etenkin Eino Leino ja Juhani Aho uskalsivat arvostella esityksiä myös muilta kanteilta. (Lahtinen 2012, 111.)

Komedian suosio Suomessa ulottuu jo aivan teatterihistoriamme ytimeen. Kiertueateattereiden amatöörinäyttelijöiden käsissä katsojat saivat ensimmäiset kosketuksensa komediaan. Kansa rakastui komedioihin ja laulunäytelmiin, vaikka teatterieliitti ja johtajat ihmettelivätkin niiden ainaista suosiota. Aleksis Kiven, Minna Canthin ja Gustaf von Numersin komediat olivat takuuvarmoja suosikkeja ja niitä näyteltiin sekä harrastaja- että ammattiteattereissa. Pian suomalaisen draaman ja komedia rinnalle nousi uusi teatterin muoto, operetti, johon nähtiin liittyvän myös moraalisia ongelmia. Ajateltiin, että operetit eivät pyrkineet tekemään katsojista parempia ihmisiä, vaan ainoastaan viihdyttämään. Näin ollen operetti liittyi teatteripäättäjien inhokkijoukkoon yhdessä laulunäytelmien ja kansankomedioiden kanssa. Teatterikriitikot osallistuivat aktiivisesti arvostelemaan operetteja, joita he kuvailivat populistisiksi ja vahingollisiksi sekä yleisölle että näyttelijöille. Esimerkiksi kriitikko ja näytelmäkirjailija Lauri Haarla esitti jopa teattereiden julkisen tuen rajoittamista niiden esittämän ohjelmiston seurauksena. Kaiken tämän kritisoinnin seurauksena sekä rahahanojen sulkeutumisen pelossa teatterit alkoivat säännöstelemään operettien esittämistä. Paikallisteattereissa esitettiin aina 1950-luvulle asti ainoastaan kahta operettia näytöskaudessa. (Seppälä & Tanskanen 2010, 91, 268–269.)

Pentti Paavolainen (1992, 69) on eritellyt 1960-luvulla teattereiden ohjelmistovalintoja ohjaavia tekijöitä. Tuolloin ohjelmistojen valintaa ohjasivat enemmän käytännön syyt, kuten teatterin rajallinen henkilöstö tai muusikoiden heikko saatavuus, kuin taiteelliset tai ideologiset syyt. Kansallisteatteri, Helsingin Kaupunginteatteri, Tampereen Työväen Teatteri, Lilla Teatern ja Tampereen Teatteri olivat Suomen taiteellisesti johtavia teattereita, joiden ohjelmistoista muut pienemmät teatterit ottivat vaikutteita. Ohjelmiston valinta tuolloin, niin kuin yhä tänäkin päivänä, oli pitkälti keskittynyt

johtajien harteille. Vaikka 1960-luvun ohjaavia uusia tyyliuuntauksia olivatkin korkeakulttuuriset brechtiläinen poliittinen teatteri ja Jouko Turkan edustama avantgarde, teattereiden ohjelmistoja verrattiin voileipäpöytään: jotain jokaiselle. Kriitikkiä ohjelmistojen monimuotoisuutta kohtaan esittivät jälleen lähinnä teatteriväki ja kriitikot, vaikka yleisö nauttikin monipuolisesta tarjonnasta. (Paavolainen 1992, 69.)

1900-luvun lopun teatterirakentaminen loi keskisuuriin kaupunkeihin väkilukuun suhteutettuina liian suuria teattereita. Pirkko Kosken (2010, 424) mukaan näiden teattereiden ohjelmistoissa korostuvat taiteellisen kunnianhimon ja yleisöhakuisuuden ristiriidat. Ylisuurten salien täyttöastetta on yleensä pyritty korjaamaan ottamalla ohjelmistoon komedioita, farsseja ja musikaaleja ja tukeutumalla tunnettuihin näyttelijöihin. Tätä linjaa noudatetaan yhä edelleen monissa keskisuurten kaupunkien teattereissa.

Samalla tavalla kuin kulttuurijournalismi ja koko viestinnän kenttä on kriisipuheen sävyttämää, on myös tämän hetkinen keskustelu suomalaisesta teatterijärjestelmästä saman sävytteistä. Teatterin kriisipuheessa keskiöön nousevat teatterien yleisökato sekä teattereiden taloudelliset paineet, joihin liittyy keskeisesti valtiolta saatavien tukien alituinen leikkaaminen. Teatterit ovat pyrkineet monin keinoin paikkaamaan yleisökadosta ja tukien leikkaamisesta johtuvaa ahdinkoa. Yhtenä niistä on teattereiden turvautuminen kevyempiin tyyllilajeihin ohjelmistoissaan. (Suutela 2014, 90.) Myös Mikkelin teatteri on muiden teatteritalojen tapaan joutunut taistelemaan sekä yleisöstään että tuista.

Hanna Suutela (2014, 90) tuo esiin esseessään *Avauksia teatterintutkimukseen viestinnän kontekstissa*, että teatterikentän kriisipuheessa voisikin olla pohjimmiltaan kyse sen viestinnällisestä kriisistä, joka on syntynyt, kun teatterit eivät pysty puolustamaan niiden taiteellista itseisarvoa tässä taloudellisessa ja poliittisessä ilmastossa. Taustalla on ajatus teatterista instituutiona, jonka kriisiytyminen tapahtuu tällä hetkellä läpeensä medioituneessa ympäristössä taidepoliittisesta tilasta toisten taidemuotojen kanssa kilpaillen. Teatterit yrittävät taloudellisessa ahdingossa vastata yleisön populaariin makuun juoksuttamalla näyttämöille farsseja ja musikaaleja.

Kyseessä on iänikuinen kriisi ”kevyempien” esitysten liittamisestä osaksi teatterin talouden elvyttämistä. Nähdäkseni niin pitkään kuin taiteilijat eivät itse arvosta kevyempiä lajeja, vaan näkevät ne vain keinona pitää teatterit hengissä, tuottavat teatterit ainoastaan keskinkertaista kevyempää taidetta. Kevyempiin teatterin lajeihin voisi suhtautua samalla intohimolla kuin esimerkiksi draaman jälkeisen teatterin tekemiseen. Näin myös teatteritaide tyyllilajeista riippumatta voisi kehittyä kokonaisvaltaisemmin.

Nykyteatterin tekijät kuitenkin haluavat usein erottautua kevyemmän viihteen tekijöistä. Näin nykyteatterin esi-isänä pidetty ohjaaja Jerzy Grotowski käsittelee aihetta puheessaan Wrocławin yliopistossa vuonna 1991.

Haluan kuitenkin varoittaa Puolaa Yhdysvaltojen teatterikokemuksista. Siellä liiallinen kaupallisuus on aiheuttanut teatterin kuoleman. Yhdysvalloissa taiteellista teatteria ei ole enää olemassa. (Grotowski 2006, 11.)

Grotowskin mukaan (2006, 11) korkealla tasolla taide on uuden löytämistä. Itse en jaa tätä näkemystä. Miksi uutta ei voisi löytää viihteestä samalla tavalla kuin vakavammastakin taiteesta?

Kun Suomen teatterihistoriaa katsoo komedian tai viihteellisemmän teatterin näkökulmasta, näyttäytyy se kahtiajakona yleisön mieltymysten ja taide-eliitin välillä. Teatterinjohtajat ovat joutuneet taide-eliitin ja suuren teatteriyleisön ristipaineeseen. Eliitti, johon näen myös esteettistä näkemystä edustavat kriitikot kuuluviksi, arvostelee kevyempää viihdettä, kun taas maksavat asiakkaat nauttivat myös ”kevyemmistä” lajityypeistä.

Suomessa on vahva kotimaisen näytelmän perinne. Vuonna 2016 valtionosuutta (VOS) nauttivien eli julkista rahoitusta saavien teattereiden, joihin Mikkelin teatterikin kuuluu, sekä Kansallisteatterin ohjelmistosta 54 prosenttia oli kotimaisia esityksiä. Kantaesityksiä oli 41 prosenttia. VOS-puheteattereiden ja Kansallisteatterin ohjelmistoa sävyttävät perinteiset lajityypit, ja etenkin draamalla on järkkymätön asema osana teattereiden ohjelmistojä. Kautena 2015–2016 näissä teattereissa ja Kansallisoopperassa nähtiin

yhteensä 499 esitystä. Esityskertoja oli yhteensä 10 633, joista puheteattereiden esityksiä oli 47 prosenttia ja musiikkiteatteria 4,5 prosenttia. Kauden suosituin esitys oli Kansallisoopperan klassikko Oopperan kummitus 74 699 katsojallaan. Sellaisten teattereiden, jotka eivät saa julkista rahoitusta, ohjelmistoissa korostuivat kokeilevammät esitysmuodot sekä draaman jälkeinen teatteri. Draaman jälkeisessä teatterissa tekstin asema ei ole enää esityksen itseisarvo. (Tinfo 2016.)

#### 4.2 Mikkelin teatteri Länsi-Savon suurennuslasin alla lähes 100 vuotta

Tutkielmassani käsittelen Mikkelin teatterin Länsi-Savossa julkaistuja kritiikkejä siitä näkökulmasta, kirjoitetaanko eri tyyllilajien esityksistä eri tavoin. Seuraavaksi paneudun Mikkelin teatterin historiaan ja Länsi-Savoon sekä näiden kahden jo lähes 100 vuotta kestäneeseen yhteiseen taipaleeseen.

Vuonna 1919 perustettu Mikkelin Teatteri sai alkunsa Työväenyhdistyksen näytelmäseuratoiminnasta. Teatterin ensimmäiseksi ammattimaiseksi johtajaksi valittiin vuonna 1920 varkautelainen Sulo Helve. Samana vuonna teatteri sai ensimmäisen valtion avustuksensa. Siitä lähtien valtion avustus onkin tullut keskeytyksettä näihin päiviin saakka. (Perola 2009, 14–20)

Lehdet ovat olleet kiinnostuneita Mikkelin teatterin tekemisistä alusta lähtien. Mikkelin alueella ilmestyneet Länsi-Savo ja Mikkelin Sanomat pitivät ainoastaan muutaman kuukauden tauon kirjoittelusta heti sisällissodan jälkeen, mikä sinänsä oli poikkeuksellista, sillä monet porvarilliset lehdet lopettivat kirjoittelun vuosiksi. 1960-luvulle asti toimittajat kirjoittivat arvosteluja nimimerkin takaa niin kuin ajan kuvaan kuului. Ensimmäisenä omalla nimellään Mikkelin teatterista kritiikkejä julkaisi Länsi-Savon Irma Toivakka 1960-luvun alussa. (Perola 2009, 11.)

Kriitikoiden arvostelut vaihtelevat teatterin lähes 100 vuotiaan taipaleen ajan aina varauksettomasta suitsutuksesta koko teatterin ohjelmistopolitiikan kyseenalaistamiseen. Vuonna 1984 teatteri joutui jatkuvasti kriitikoiden hampaisiin. Negatiivissävytteisten teatterikritiikkien jatkoksi Länsi-Savon kulttuuritoimittaja Carmen Runonen haastatteli teatterin piirissä olevia henkilöitä juttuun, joka otsikoitiin ”Synkkää syksyä Mikkelin Teatterissa?” Ohjelmistopolitiikan kritisoinnin lisäksi lehtien otsikoihin

ilmestyi tieto katsojalukujen huimasta laskusta. Onnistunut suurmusikaali *Laulava Trappin perhe* hiljensi hetkeksi kriitikot, kunnes tuli koko kauden koonnin aika. Pirkko Heikkinen otsikoi katsauksensa ”Keskinäkertaista taidetta keskinkertaisille ihmisille kaupungissa, jolla on keskinkertainen kulttuuripolitiikka?” Teatteri selvisi kuitenkin kulttuuritoimittajien kriittisistä artikkeleista, ja 1987 virkaan astuneen teatterinjohtaja Vesa Raision kevyempi ohjelmistopolitiikka ja syksyn ensi-ilta *Huoviskabaree* saivat kriitikot jälleen vakuuttuneeksi. Arvostelija Pirkko Heikkinen kertoi arvostelussaan lopettaneensa naurun vasta kotonaan iltauutisten aikaan. (Perola 2009, 143, 145, 155.)

Suomalaiset teatterit voidaan luokitella niiden koon mukaan joko suuriin, keskisuuriin tai ryhmien ja pienteattereiden kategorioihin. Luokittelun lähtökohtana on teattereiden henkilötyövuosien määrä silloin, kun teatteri pääsee valtionosuusjärjestelmän eli kulttuurialan julkisen rahoituksen piiriin. Suurissa teattereissa henkilötyövuosia on yli 70, kun keskisuurissa 21–69 ja ryhmissä ja pienteattereissa korkeintaan 20 henkilötyövuotta. Isossa kuvassa suuret ja keskisuuret teatterit edustavat valtaosin kaupunginteatterityypisiä teattereita ja niiden rahoitusrakenne poikkeaa ryhmien ja pienryhmien rahoitusrakenteesta. (Helavuori 2018.) Mikkelin teatteri nauttii VOS-tukea ja kuuluu keskisuurien teatterien ryhmään. Teatterin ensi-iltojen lukumäärä on viimeisinä vuosikymmeninä vakiintunut 4–6 ensi-iltaan esityskaudessa.

Vaikka jokainen teatterinjohtaja tuo ohjelmistoon oman näkemyksensä, nähdään lavalla joka kausi lähes poikkeuksetta sekä viihteellistä että vakavaa teatteria. Mikkelin teatteria on luotsannut 31 eri teatterinjohtajaa. Nykyinen johtaja Katriina Honkanen aloitti pestissään syksyllä 2014, jolloin edellisen johtajan Mika Nuojuan määräaikainen sopimus päättyi. Honkanen on koulutukseltaan teatteritaiteiden maisteri, niin kuin Nuojuakin. Suomessa onkin tyypillistä, että teatterin johtoon valitaan näyttelijä tai ohjaaja. Usein johtajasopimus sisältää myös velvoitteen ohjaustyöhön. Kummatkin johtajat ovat ohjanneet ja näytelleet johtokautensa aikana.

Tutkimusaineistoni ensimmäiset arvostelut ovat syksyltä 2012 ja viimeiset keväältä 2017. Aineisto käsittää kritiikkejä kahdelta Nuojuan johtajavuodelta sekä kolmelta Honkasen vuodelta. On huomattava, että Honkasen ensimmäisen kauden ohjelmistossa näkyy lähinnä Nuojuan kädenjälki, sillä käynnissä oleva ohjelmisto suunnitellaan tyypillisesti

edellisvuoden aikana. Näin ollen voidaankin sanoa, että syksystä 2012 kevääseen 2015 ohjelmistovalintojen takana on ollut Nuojua, kun Honkasen käden jälki näkyy syksystä 2015 eteenpäin.

Tutkimusaineistoni koostuu Länsi-Savon Mikkelin Teatterista kirjoittamista kritiikeistä, sillä se on ainoa lehti, joka on kirjoittanut jokaisesta teatterin ensi-illasta. Vuonna 1889 perustettu Länsi-Savo on Mikkelin alueella ilmestyvä seitsemänpäiväinen sanomalehti, jonka päätoimittajana on tammikuusta 2017 lähtien toiminut Timo Laitakari. Suurin osa aineistostani sijoittuu kuitenkin Laitakaria edeltävään aikaan, jolloin päätoimittajana vaikutti Tiina Ojutkangas. Ojutkangas toimi vuosina 2013–2017 kahden sanomalehden, Länsi-Savon ja Itä-Savon vastaavana päätoimittajana. Tätä ennen Länsi-Savoa luotsasi Tapio Honkamaa. Länsi-Savon kokonaislevikki oli 19 515 vuonna 2016 (Levikintarkastus 2016).

Suurimmaksi osaksi kritiikit sijoittuvat sokkelijutun paikalle. Länsi-Savossa teatterikritiikit kuuluvat luonnollisesti osaksi kulttuurisivuja. Kritiikkejä ei kuitenkaan aina julkaista samalla juttupaikalla. Juttupaikasta riippuen myös kritiikkien merkkimäärä ja niiden sisältämien kuvien koko vaihtelee hieman. Länsi-Savo pyrkii kirjoittamaan arvion jokaisesta Mikkelin teatterin esityksestä. Sen sijaan kaikista Mikkelin teatterissa vierailevista esityksistä ei arviota kirjoiteta. Länsi-Savon kulttuuritoimittaja Kirsti Vuorelalle tekemässäni sähköpostihaastattelussa kävi ilmi, että kritiikit sijoitellaan joko kulttuurisivujen pääjutuksi tai niin sanotuksi sokkelijutuksi. (Vuorela 2018.)

Aineiston rajaus -luvussa olen taulukoinut aineistoni sisältämät esitykset kritiikkien julkaisupäivämäärän mukaan. Taulukosta käy myös ilmi, onko kritiikki sijoiteltu kulttuurisivuille pääjutun paikalle vai sokkelijutuksi.

Kulttuurin pääjuttu on 2000–3500 merkkiä ja se sisältää ison kuvan. Jutun on tarkoitus toimia katseenvangitsijana lehden loppupäässä. Pääjutut ovat Vuorelan mukaan jollain tavoin paikallisesti merkittäviä kulttuurijuttuja. Perinteisiä aiheita ovat esimerkiksi teatterin ensi-iltansa saava kantaesitys tai orkesterin kansainvälinen solistivieras. Sokkelijuttuun päättyy sellainen juttumateriaali, joka ei kanna pääjutuksi. Merkkejä on saman verran tai hieman vähemmän kuin pääjutussa. Teatteriarviot sijoitellaan

tyypillisesti sokkeliin. Jos arvioitavaa asiaa ei ole esitelty ennakkoon, voi arvio olla myös pääjuttuna. Länsi-Savossa käytössä ollut tyylikirja on Seija Finne-Saarenon käsialaa. (Vuorela 2018.)

Mikkelin Teatterilla ja Länsi-Savolla on takana pitkä yhteinen matka ja samaa rataa s näyttää jatkuvan yhä edelleen. Muiden lehtien kirjoittaessa yhä harvemmin Mikkelin teatterin ensi-illoista tuntuu Länsi-Savo ottaneen velvollisuudekseen raportoida ensi- iltojen lisäksi myös melko laajalti teatterin muista uutisista ohjelmistoasioista henkilöstömuutoksiin. Kuitenkin kritiikit ovat olleet ja ovat yhä edelleen keskeisin osa teatterikirjoittelua myös Länsi-Savossa.

## 4.2 Tutkimusongelma

Koko tutkielmani pohjalla on ajatus kriitikoiden vallasta. Perinteisen käsityksen mukaan kritiikki toimii oman taiteen alansa laadun arvioijana (Heikkilä 2012, 235). Tässä tutkielmassa keskitytään siihen, ylläpitävätkö kriitikot kritiikeissään sellaista taidekäsitystä, jonka mukaan viihteelliset teatterin tyyllilajit eivät ole niin arvokkaita kuin vakavammat. Sitä, kuinka paljon valtaa kritikoilla on tai millaisia vaikutuksia arvosteluilla on eri tyyllilajien esitysten menestymiseen ja lukijoiden ajatuksiin taiteesta tutkielmani ei käsittele.

Gradussani haen siis vastausta kysymykseen *arvostelevatko kriitikot eri tavoin eri tyyllilajien esityksiä*. Teatterihistorian valossa etenkin komediaa, farssia ja musiikkiteatteria on väheksytty. Pyrin selvittämään, ylläpitävätkö kriitikot tätä niin sanotun viihteellisemmän ja vakavamman teatterin vastakkainasettelua kritiikeissään yhä edelleen. Tarkoituksenani ei kuitenkaan ole jumittua tähän esioletukseen todistamalla sen joko oikeaksi tai vääräksi. Aineistoon syventyessäni pyrin suhtautumaan avoimin mielin kritiikeistä esiin nouseviin teemoihin.

Voisin hakea vastausta tutkimuskysymykseeni monesta suunnasta: taiteen tutkijoilta, taiteilijoilta, katsojilta tai kritikoilta. Valitsin viimeisen ryhmän ja heidän kirjoittamiensa arvostelujen tutkimisen, sillä kulttuurikritikoilla on kokemukseni mukaan edelleen huomattava valta taidekentällä. He osallistuvat kritiikeillään taiteen todellisuuden

rakentamiseen. He toimivat ikään kuin taiteen peileinä määritellen esimerkiksi sitä, mikä on hyvää, oikeaa tai onnistunutta taidetta.

Miksi sitten halusin ennemmin syventyä itse kritiikkeihin kuin haastatella kriitikoita? Syy liittyy ajatukseeni siitä, että asenteiden välittäminen tekstin kautta voi olla hyvin hienovaraista ja tämän tunnistaminen on myös medialukutaidon kehittämisen kannalta tärkeää. Sen sijaan, että kysyisin kriitikoilta, millaista taidekäsitystä he välittävät arvosteluilla, teen omat johtopäätökseni heidän tekstiensä pohjalta. Tässä kohtaa pitää muistuttaa, että joku toinen tekisi varmasti teksteistä erilaista tulkintaa kuin minä. Perustelujen kautta koetan kuitenkin avata omaa tulkintaani lukijalle.

Syvennyn arvosteluihin sisällönanalyysin avulla. Sisällönanalyysia käsittelevässä luvussa 5.2 käyn läpi, miten käytän sisällönanalyysin apuvälineitä nostaakseni aineistosta esiin sellaisia asioita, joilla uskon saavani parhaiten vastauksen tutkimuskysymykseeni.



## 5 AINEISTO JA MENETELMÄ

Tutkimusaineistoni koostuu Länsi-Savon Mikkelin teatterista julkaisemista kritiikeistä. Aineistoni kattaa kaikki Mikkelin teatterin sisäkauden ohjelmistosta Länsi-Savossa julkaistut kritiikit syksystä 2012 kevääseen 2017. Sisäkaudella tarkoitetaan teatterin ohjelmistoa, joka sijoittuu yleisimmin syyskuun ja toukokuun välille eli teatterin pääesityskaudelle.

Näiden 21 arvostelun takana on kaksi paikallista freelancer-kriitikkoa: Timo Heimonen ja Ilona Kolberg. Heimonen on kirjoittanut kritiikkejä Länsi-Savoon yli 40 vuotta. Ilona Kolbergin ensimmäinen kritiikki Länsi-Savossa ilmestyi 1999. Vuodesta 2001 hän alkoi kirjoittaa kritiikkejä lehteen säännöllisesti.

Tutkielmani sijoittuu laadullisen tutkimuksen piiriin ja analysoin aineistoani sisällönanalyysin välineillä. Sisällönanalyysillä pääsen parhaiten käsiksi tutkielmani kannalta keskeiseen kysymykseen: kuinka eri tyyllilajeista puhutaan kritiikeissä. Valitsemani menetelmä mahdollistaa myös vertailun eri tyyllilajien välillä.

Alun perin harkitsin tutkimustani ohjaavaksi metodiksi diskurssianalyysia sisällönanalyysin sijaan. Vaikka en loppujen lopuksi valinnut menetelmäkseni diskurssianalyysia, on analyysini taustalla diskursiivinen ajattelumalli. Sen mukaan kieli toimii joko kuvana todellisuudesta tai todellisuuden rakentamisen välineenä (Eskola & Suoranta 1998, 195). Tutkielmani pohjalla on oletus, että kriitikot ovat kielen kautta mukana taiteen sosiaalisen todellisuuden rakentamisessa. Heidän arvosteluillaan on vaikutusta siihen, miten taideteokset ymmärretään ja kuinka taiteesta puhutaan, ja jalostettuna vielä edelleen siihen, kuinka eri tyyllilajeista puhutaan.

Jos diskurssianalyysissä paneudutaan siihen, miten merkityksiä tuotetaan teksteissä, niin sisällönanalyysissä sen sijaan etsitään tekstin merkityksiä (Tuomi & Sarajärvi 2018, 104). Valitsin sisällönanalyysin tutkielmani metodiksi, sillä koin sen avulla pääseväni syvimmälle kriitikoiden teksteihin ja niiden taustalla oleviin ideologioihin, ja yhä edelleen siihen, millaisia ajatuksia kriitikot välittävät eri tyyllilajeista.

Vaikka tarkoitukseni on tarkastella aineistoa avoimin mielin, ohjaa tutkielmani teoreettinen viitekehys aineiston käsittelyä. Luvun 3.1 ajatukset teatterin kerroksellisesta luonteesta loivat rungon sille, mitä tekstin osioita nostan lähempään tarkasteluun. Myös luvussa 3.2 esiin tuomani keskeiset tyyllilajien piirteet ovat ohjanneet kritiikkien luokittelua esitysten lajityypeittäin.

## 5.1 Aineiston rajaus

Länsi-Savon kritiikit valikoituivat aineistokseni yksinkertaisesta syystä: muut lehdet julkaisevat vain harvoin Mikkelin teatterin esitysten arvosteluja. Aluksi toiveenani oli valita Länsi-Savon lisäksi myös toinen lehti tarkastelun kohteeksi, sillä koin haastavana, että tutkin ainoastaan kahden kriitikon tuottamia tekstejä. Mikkelin teatterin kritiikkejä julkaistaan kuitenkin yhä harvemmin muissa lehdissä kuin Länsi-Savossa. Löysin vuosilta 2012–2017 ainoastaan muutaman Savon Sanomissa, Viikkosissa tai Etelä-Saimaassa julkaistun kritiikin. Muissa lehdissä julkaistujen kritiikkien vähäisen määrän vuoksi päätin jättää muut lehdet aineistoni ulkopuolelle ja keskittyä Länsi-Savoon.

Aineistoni keskittyy Mikkelin teatterin sisäkauden ohjelmiston Länsi-Savossa julkaistuihin kritiikkeihin. Arvostelut on julkaistu lehdessä vuosina 2012–2017. Mahdolliset kesäteatteriesitykset eivät kuulu sisäkauden ohjelmistoon. Aineistoni ulkopuolelle jäävät kesäteatteriesitysten lisäksi myös Mikkelin teatterissa vierailleiden esitysten arviot. Tähän rajaukseen päädyin siksi, että vierailuesitykset ja kesäteatteri, jossa usein nähdään myös paljon vierailijoita, voivat helposti viedä huomion pois itse esityksestä ja sen tyyllilajista. Toinen syy kesäteatterin sulkemiseksi pois aineistosta on se, että kesäteatteriesityksiä esitetään eri tilassa kuin sisäkauden esityksiä. Sisäkauden ohjelmisto esitetään lähes poikkeuksetta Mikkelin teatterin teatterirakennuksessa joko isolla tai pienellä näyttämöllä, kun taas kesäteatteriesitykset esitetään Mikkelin Naisvuoren kesäteatterissa. Tästä huolimatta kesäteatteriesitykset ovat Mikkelin teatterin tuotantoja. Näillä rajauksilla pyrin siihen, että arvosteltavat esitykset olisivat mahdollisimman tasaveroisia niin, että arvostelussa keskityttäisiin mahdollisimman vähän normaalista poikkeaviin elementteihin, kuten tilaan tai vierailijoiden suoriutumiseen esityksessä.

Lisäksi jätin aineistoni ulkopuolelle maaliskuussa 2013 ensi-iltansa saaneet *Elää ja kuolla St. Michelissä* -klovneriaesityksen sekä *Ella ja Paterock* -lastenesityksen. Ensimmäisen esityksen suljin tarkastelustani pois siksi, että esitys oli näyttelijöille järjestetyn kurssin päättötyö, ei siis varsinaisen ohjelmiston tasaveroinen osa. *Ella ja Paterock* -esityksen taas siksi, että se lapsille suunnattuna esityksenä ei ole niin mielenkiintoinen tutkimusasetelmani kannalta, sillä kohderyhmänä on siinä ensisijaisesti lapset ja näin ollen kritiikinkin painopiste muuttuu.

Se, miksi Mikkelin teatteri valikoitui tutkimuksen kohdeteatteriksi, liittyy sen asemaan suomalaisessa teatterikentässä. Mikkelin teatteri on keskisuuri teatteri, jonka ohjelmisto koostuu eri tyyllilajien esityksistä. Muun muassa laman talousvaikeuksissa painiminen on muokannut Mikkelin teatterin ohjelmistosuunnittelua sellaiseen suuntaan, joka ottaa huomioon myös katsojien mieltymykset. Näin ollen ohjelmistosta löytyy kattavasti eri tyyllilajien esityksiä, mikä on tutkimusasetelmani kannalta hyvä asia.

Mikkeli on myös syntymäkaupunkini, ja olen itse ollut nuorempana mukana kaupungin kulttuurielämässä, etenkin teatterimaailmassa. Olen muun muassa osallistunut Mikkelin teatterin esityksiin avustavana näyttelijänä. Myös lähipiiriäni on sekä työskennellyt että työskentelee edelleen teatterissa. Ahkerana sanomalehtien lukijana myös Länsi-Savo ja etenkin sen kulttuurisivut ovat tulleet tutuiksi. Mikkelin teatteri ja Länsi-Savo tuntuivat tästäkin syystä luontevalta valinnalta. Siteeni kaupunkiin, sen teatteriin tai Länsi-Savoon ei kuitenkaan ole niin tiivis, että se vaikuttaisi tutkielmani tekemiseen merkittävästi. Lähinnä koen, että kokemuksestani on hyötyä, sillä ymmärrän sen kautta enemmän teatterin ja Länsi-Savon toimintaympäristöstä.

Aineistoni sijoittuu vuosille 2012–2017 ja edustaa kahden teatterinjohtajan valitsemasta ohjelmistosta kirjoitettuja arvosteluja. Tarkasteluaikana teatterin ohjelmisto noudatteli nähdäkseni vastaavankokoisille teattereille tyypillistä linjaa, jonka voi nähdä maltilliseksi ja katsojien mieltymyksiä mukailevaksi. Tulosten yleistettävyyden kannalta olisi ollut tarpeen tutkia arvosteluja pidemmältä aikaväliltä. Koska tällaista tyyllilajeihin keskittyvää tutkimusta ei Suomessa ole tehty aiemmin, eikä tutkielmani asetu näin ollen jatkamaan aiemmin saatuja tuloksia aiheesta, oli pienemmän aineiston systemaattisempi ja perusteellisempi tarkastelu tässä kohdin paikallaan.

## 5.2 Sisällönanalyysi

Sisällönanalyysi on perusanalyysimenetelmä, jota voidaan käyttää kaikissa laadullisen tutkimuksen perinteissä. Sillä tarkoitetaan usein kirjoitettujen, kuultujen tai nähtyjen sisältöjen analyysiä väljänä teoreettisena kehyksenä. Menetelmänä sisällönanalyysi on hyvin muokkautuva ja sopii monenlaiseen tutkimukseen. Useimmat eri nimikkeillä kulkevat laadullisen tutkimuksen analyysimenetelmät perustuvat jossain määrin juuri sisällönanalyysiin. (Tuomi & Sarajärvi 2018, 92.)

Laadullisessa tutkimuksessa, johon sisällönanalyysikin kuuluu, on monia aineistonkeruumenetelmiä. Niistä yleisimmät ovat haastattelu, kysely, havainnointi tai erilaisten dokumenttien tieto. Tutkimuksessa voi käyttää joko yhtä aineistonkeruumenetelmää tai yhdistellä eri menetelmiä. Laadullisen tutkimuksen aineisto on aina tekstimuotoista. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 74). Aineistokseni valikoitui joukkotiedotuksen tuotteita, tarkemmin ilmaistuna teatterikritiikkejä. Valitsin kohteekseni arvostelut, vaikka olin aluksi kiinnostunut myös kriitikoiden haastattelemisesta. Loppujen lopuksi tulin kuitenkin siihen lopputulokseen, että löydän vastaukset tutkimuskysymyksiini parhaiten suuntaamalla huomioni arvostelujen tutkimiseen sisällönanalyysin keinoin. Lisäksi koin, että tutkielmani paisuisi liiaksi, jos yrittäisin sisällyttää siihen sekä teatterikritiikit että kriitikoiden haastattelut.

Laadullisessa tutkimuksessa tutkijan asema on keskeinen. Tutkijalla on vapautta ja häneltä vaaditaan laadullista tutkimusta tehdessä yleensä paljon mielikuvitusta. Itse asiassa suuri osa tieteellisistä tutkimuksista koostuu maalaisjärjestä ja aiemmista kokemuksista. (Eskola & Suoranta 1998, 20–21.) Koska omatkin kokemukset ovat keskeinen voimavara tutkimusta tehdessä, on tärkeää perustella lukijalle, kuinka ratkaisuihin ja rajauksiin on päädytty. Toinen tärkeä seikka on pystyä päästämään irti ennakko-oletuksista. Vaikka itselläni on vahva sidos sekä teatteriin että siitä kirjoitteluun lehdissä, pyrin alituisesti pääsemään irti sellaisista ennakko-oletuksista, jotka voisivat ohjata liiaksi tutkielmani tekemistä. Aika ajoin on tärkeää hypätä laatikon ulkopuolelle tarkastelemaan, miltä laatikko näyttää toisesta suunnasta.

Sisällönanalyysia voi tehdä monella tavalla. Tutkija Timo Laine on luonut laadullisen

tutkimuksen analyysin etenemiseksi rungon, jota Tuomi & Sarajärvi (2018, 93) ovat päivittäneet. Seuraavaksi käyn läpi, kuinka runko soveltuu tutkielmaani.

Analyysin ensimmäisessä vaiheessa tutkija tekee päätöksen siitä, mikä aineistossa kiinnostaa, ja jättää muut aineiston osiot tutkielman ulkopuolelle (Tuomi & Sarajärvi 2018, 93). Sisällönanalyysin toteuttaminen vaatiikin lukemattoman määrän valintoja. Tutkijan oma kiinnostus, joka on puettu myös tutkimuskysymyksen muotoon, ohjaa aineiston käsittelyä. Yksi haastavampia tehtäviä on olla sokeutumatta kaikelle aineiston mielenkiintoiselle informaatiolle ja keskittyä erottamaan aineistosta tutkimuskysymyksen kannalta tärkeimmät huomiot.

Seuraava askel tutkimuksessa on aineiston koodaaminen. Sitä ennen aineisto on kuitenkin mahdollista myös ryhmitellä alustavasti. Itse käytin alustavaa ryhmittelyä, kun jaoin tutkielmani sisältämät arviot esitysten tyyllilajien mukaan luvussa 6.2. Esitysten tyyllilajien selvittämisessä käytin hyödykseni esityksistä kirjoitettuja kritiikkejä.

Ryhmittelyn jälkeen on aineiston koodauksen vuoro. Koodaamalla aineistosta erotetaan tutkimusongelman kannalta mielenkiintoisin materiaali. Koodaamiseen ei ole mitään selkeää yhteistä ohjeistusta. Koodaus toimii tutkielman tekijän muistiinpanoina, joilla jäsennetään aineistoa tiiviimpään ja ymmärrettävämpään muotoon. (Tuomi & Sarajärvi 2018, 93–94.)

Tutkielmassani teoria vaikutti aineistoni koodaamiseen. En siis koodannut aineistoa ilman mitään ennakko-oletuksia, vaan tekstiosien valintaa ohjasi tutkimusongelmieni lisäksi viitekehys. Teoriaohjaavassa analyysissä analyysiyksiköt valitaan aineistosta, kuten aineistolähtöisessä analyysissäkin, mutta aikaisempi tieto ohjaa ja auttaa analyysin teossa (Tuomi & Sarajärvi 2018, 98). Käsittelen analyysissäni sellaisia kritiikkien osia, jotka keskittyvät joko esityksen ohjaukseen, dramatisointiin, näyttelijäntyöhön tai esityksen onnistumiseen kokonaisuudessaan. Vaikka teoria ohjaa analyysiani, tarkoitukseni ei ollut testata aikaisempaa teoriaa, vaan tuoda esiin uutta tietoa siitä, kuinka eri tyyllilajeista kirjoitetaan. Luvussa 6.3. käsittelen tarkemmin valintaa ohjanneita teorioita.

Koodaamisen jälkeen aineisto luokitellaan, teemoitellaan ja tyypitellään. Luokittelussa aineisto jaetaan luokkiin ja lasketaan, kuinka monta kertaa mikäkin luokka esiintyy aineistossa. Teemoittelu on luokittelun kaltaista, mutta siinä painottuu poimintojen sisältö: mitä aiheesta on sanottu. Näiden vaiheiden jälkeen aineisto ryhmitellään typeiksi. Tyypittelyssä joukko tiettyä teemaa koskevia tekstin osia tiivistetään yleistykseksi. (Tuomi & Sarajärvi 2018, 93–94.)

Päätin pilkkoa aineiston pienempiin yksiköihin sen mukaan, mitä tyyllilajia ne edustivat. Tämän tuloksena sain viisi aineistojoukkoa, jotka kukin sisältävät 1–6 kritiikkiä. Aineistoni kohdalla luokittelu, jossa määrällisesti lasketaan jonkin asian esiintyvyyttä aineistossa, ei nähdäkseni tuottaisi järkeviä tuloksia aineistojoukkojen koon vuoksi. Jos tutkisin kaikkia aineistoni sisältämiä 21 kritiikkiä yhtenä massana, voisi sisällönanalyysin luokittelusta seurata mielenkiintoisia tuloksia.

Määrällisen laskemisen sijaan keskityn tekstistä nouseviin esityksen osien kuvailuihin. Tarkasteluni keskiössä ovat kunkin esityksen ohjausta ja dramatisointia, näyttelijäntyötä tai esityksen kokonaisarviointia koskevat kritiikin osat. Tarkoitukseni oli löytää näiden osa-alueiden kuvailuista viitteitä siitä, arvioivatko kriitikot näitä osa-alueita tyyllilajin ominaispiirteiden kautta, vaikuttaako teoksen tyyllilaji kyseisen osa-alueen arvioon sekä onko eri tyyllilajien arvioissa nähtävissä eroja tai yhtäläisyyksiä.

## 6 TULOKSET

Tutkielmassani haluan selvittää, kirjoittavatko kriitikot eri tyyllilajin esityksistä eri tavoin. Tästä pääsen tutkimaan edelleen sitä, arvotetaanko kritiikeissä kevyemmän tyyllilajin esityksiä eri tavalla kuin vakavampia. Tätä päämäärää silmällä pitäen esitän tutkimusaineistolleni seuraavat kysymykset:

1. Millaisia asioita kritiikeissä on nostettu esille esityksen **ohjauksesta ja dramaturgiasta, näyttelijäntyöstä ja esityksen onnistumisesta**?
2. Onko näistä osista löydettävissä eroja tyyllilajeittain?

Näitä aineistolle esittämiäni kysymyksiä lähdin selvittämään sisällönanalyysin keinoin. Ensimmäiseen kysymykseen hain vastausta syventymällä kritiikeissä käytettyihin sanavalintoihin. Kiinnitin huomioni siihen, kuinka kriitikko kuvailee esityksen yksittäisiä elementtejä. Keskityn erityisesti sellaisiin kritiikin osiin, jotka käsittelevät joko ohjausta, dramaturgiaa, näyttelijäntyötä tai esityksen onnistumista kokonaisuudessaan.

Aineistoni kritiikkien takana on kaksi kriitikkoa, Timo Heimonen ja Ilona Kolberg. Vaikka kirjoittajien tyyli kirjoittaa on yksilöllinen, käsittelen koko aineistoani yhtenä kokonaisuutena. Näin uskon pääseväni parhaaseen lopputulokseen kokonaisuuden kannalta.

Jotta pystyin vastaamaan aineistolle esittämäni toiseen kysymykseen, luokittelin kriitikoiden arvostelemat esitykset tyyllilajien mukaan. Luokittelussa käytin hyväkseni itse arviointeja. Samalla sain selville, kategorisoivatko kriitikot esitykset suoraan johonkin tyyllilajiin. Ne arvostelut, joissa ei mainittu esitysten tyyllilajia suoraan, luokittelin käyttämällä hyväksi tyyllilajia koskevia teorioita.

Tyyllilajien luokittelun jälkeen lähdin tarkastelemaan syvemmin sitä, onko kriitikoiden eri esityksen osien kuvailuissa eroja tyyllilajeittain.

## 6.1 Juttujen laajuus ja kuvitus

Länsi-Savo siirtyi tabloid-kokoon helmikuussa 2016. Lehden palstaluku tekstiosuudessa on viisi palstaa, ja sen korkeus on kahdeksan moduulia eli 365 millimetriä (Aineisto-ohjeet 2018). Seuraavassa taulukossa on luokiteltuna aineistoni kritiikkien laajuus ja jutun sisältämän kuvan koko. Kritiikin tekstiosan laajuuden ilmoitan suhteessa koko sivuun ja kuvan koon ilmoitan palstoissa ja moduuleissa.

### Tutkimusaineisto

Esityksen nimi	Julkaisupäivämäärä paperilehdessä	Laajuus	Kuvitus
Myöhästynyt hääyö	18.09.12	2/3-sivu	4 palstaa, 3 moduulia
Unelmatalo	02.10.12	1/1-sivu	5 palstaa, 4 moduulia
Kunnon sotamies Svejk	08.12.12	1/1-sivu	5 palstaa, 4 moduulia
Mummun saappaissa soi fox	25.01.13	1/1 sivu	5 palstaa, 4 moduulia
Vadelmavenepakolainen	16.09.13	1/1-sivu	5 palstaa, 4 moduulia
Lainatenori	30.09.13	2/3-sivu	4 palstaa, 3 moduulia
Ihmisen osa	29.11.13	Vajaa 1/1-sivu	5 palstaa, 4 moduulia
Hiljaiset sillat	27.01.14	Vajaa 1/1-sivu	4 palstaa, 4 moduulia
Mielensäpahoittajat	21.02.14	1/1-sivu	4 palstaa, 3 moduulia
Jos helmiä kyyneleet ois	23.09.14	1/2-sivu	3 palstaa, 2 moduulia
Päällystakki	09.12.14	2/3-sivu	4 palstaa, 3 moduulia
Vielä ehtii	10.02.15	Vajaa 1/1-sivu	5 palstaa, 3 moduulia
Lyhyt oppimäärä savolaisuudesta	07.03.15	2/3-sivu	4 palstaa, 3 moduulia
Rakkauslaulu	15.09.15	1/2-sivu	3 palstaa, 3 moduulia
Ihmisellinen mies	19.01.16	1/3-sivu	2 palstaa, 1,5 moduulia
Patomäen Pavarotti	09.02.16	1/3-sivu	2 palstaa, 2 moduulia
Lasinen eläintarha	22.03.16	2/3-sivu	3 palstaa, 4 moduulia
Joka toiselle kuoppaa kaivaa	24.10.16	1/1-sivu	5 palstaa, 3 moduulia
Saiturin joulu	04.11.16	1/3-sivu	3 palstaa, 2 moduulia
Tuntematon sotilas	07.12.16	Vajaa 1/2-sivu	2 palstaa, 2 moduulia
Maaninkavaara	14.02.17	Vajaa 2/3 -sivu	5 palstaa, 4 moduulia

Taulukko 1. Tutkimusaineisto koostuu 21:stä Mikkelin teatterin sisäkauden ohjelmiston esityksestä.

Juttujen laajuuden tutkimisessa tuli esille, että Länsi-Savo antaa hyvin tilaa esitysten



kritiikeille. Aineistoni 21:stä esityksestä yhdeksällä oli koko sivun arvostelu. Kuusi esitystä sai 2/3-sivun arvostelun kahden saadessa ½-sivun arvostelut. Ainoastaan neljä esitystä sai alle puolen sivun arvostelut. Se tarkoittaa, että ainoastaan joka viides esitys arvostellaan alle puolen sivun arvioinnilla.

## 6.2 Tyyllilajien luokittelua

Tutkielmani kannalta on erityisen tärkeää paneutua tyyllilajeihin, jotta voin tutkia eri tyyllilajien arvosteluja suhteessa toisiinsa. Luvun lopuksi tarkastelen, onko juttujen laajuudella ja kritiikissä esitellyn esityksen tyyllilajilla jotain yhteneväisyyksiä. Kirjoitetaanko esimerkiksi draamasta pidemmin kuin komediasta?

Lähestyin esitysten luokittelua kritiikkien kautta. Koska tarkoitukseni on tutkia sitä, miten kriitikot arvostelevat kutakin tyyllilajia, on mielestäni parasta luokitella esitykset juuri kriitikon arvostelua apuna käyttäen niin, että esitys sijoitetaan siihen tyyllilajiin, mihin kriitikko on itse esityksen sijoittanut.

Kriitikko ei kaikissa arvosteluissa kuitenkaan mainitse esityksen tyyllilajia. Näissä tapauksissa etsin arvosteluista sellaisia osioita, joissa tulee ilmi tyyllilajien ominaispiirteet. Näiden avulla sijoitan esitykset eri tyyllilajien kategorioihin. Tämä siis tarkoittaa sitä, että luokittelun apuna käytän myös tyyllilajeja koskevaa teoriaa.

Seuraava esimerkki kuvastaa sitä, kuinka esitys saattaa kategorisoidua ohjauksen vaikutuksesta johonkin muuhun tyyllilajiin kuin mihin esityksen tekstin on ajateltu kuuluvan. Amerikkalaisen Ken Ludwigin *Lainatenorin* tekstiä luonnehditaan yleisimmin farssina, mutta yhä useammin tästä ja hänen muista samantyyillisistä teoksistaan käytetään myös komedian määritelmää. Mikkelin teatterin esityksen tapauksessa ohjaajan on nähty muuttavan teoksen tyyllilajin farssista komediaan.

Ohjaaja Eeva Eloranta-Lappalainen on jalostanut klassisen farssin mitat täyttävää näytelmää vähän korkeamman komedian suuntaan. (Komedia 30.09.13)

Kriitikon arvostelun perusteella sijoitinkin esityksen komedian lajityyppiin farssin sijaan. Muita näin suoria tapauksia, jossa kriitikko itse tuo esille, että esityksen tyyllilaji olisi

vaihtunut työryhmän käsittelyssä aineistoni ei sisällä.

Seuraavassa taulukossa on listattuna, mihin tyyllilajiin kriitikot ovat sijoittaneet kunkin esityksen. Olen myös merkinnyt taulukkoon, jos kriitikko on määritellyt esityksen klassikoksi. Päädyin tähän siksi, että tutkiessani aineistoa huomasin, että lähes kaikkien perinteisesti klassikoiksi luokiteltavien esitysten kohdalla (pl. *Hiljaiset sillat*) kriitikko on arvostelussaan tuonut esiin, että kyseessä on klassikko. Jos kritiikissä on tuotu esiin, mitä tyyllilajia esitys edustaa, on se merkitty taulukkoon. Jatkotarkastelussa lajittelen myös klassikoiksi luokittelemani esitykset tyyllilajeittain.

Jos arvostelija ei mainitse esityksen tyyllilajia arvostelussaan, eikä sijoita sitä klassikoiden kategoriaan, lukee sarakkeessa kyseisen näytelmän kohdalla ”epäselvä”.

#### Kritiikkien tyyllilajien luokittelua 1

Esityksen nimi	Julkaisupäivämäärä paperilehdessä	Tyyllilaji
Myöhästynyt hääyö	18.09.12	Komedia
Unelmatalo	02.10.12	Komedia
Kunnon sotamies Svejik	08.12.12	Klassikko
Mummun saappaissa soi fox	25.01.13	Epäselvä
Vadelmavenepakolainen	16.09.13	Epäselvä
Lainatenori	30.09.13	Komedia
Ihmisen osa	29.11.13	Epäselvä
Hiljaiset sillat	27.01.14	Epäselvä
Mielensäpahoittajat	21.02.14	Epäselvä
Jos helmiä kyöneleet ois	23.09.14	Musiikkinäytelmä
Päällystakki	09.12.14	Klassikko
Vielä ehtii	10.02.15	Komedia
Lyhyt oppimäärä savolaisuudesta	07.03.15	Epäselvä
Rakkauslaulu	15.09.15	Epäselvä
Ihmisen miehen	19.01.16	Epäselvä
Patomäen Pavarotti	09.02.16	Komedia
Lasinen eläintarha	22.03.16	Klassikkodraama
Joka toiselle kuoppaa kaivaa	24.10.16	Komedia

Saiturin joulu	04.11.16	Epäselvä
Tuntematon sotilas	07.12.16	Klassikko
Maaninkavaara	14.02.17	Epäselvä

Taulukko 2. Kritiikkien tyylilajien luokittelua 1 -taulukossa epäselvä -kategoriaan on luokiteltu sellaisten esitysten tyylilajit, joiden kritiikeissä ei suoraan mainita esityksen edustamaa tyylilajia.

Taulukosta voi nähdä, että kymmenestä kritiikistä ei löydy selvää kuvausta esityksen tyylilajista. Se tarkoittaa sitä, että lähes joka toisen esityksen kohdalla kriitikko ei ole kokenut tarpeelliseksi esityksen asettamista jonkin tietyn tyylilajin kategoriaan. Tämä on mielenkiintoinen tulos ja saattaa kieliä esimerkiksi siitä, että kriitikot eivät pidä esitysten asettamista tyylilajiinsa tärkeänä osana kritiikkiä.

Mielenkiintoista on myös huomata, että kriitikko on maininnut esityksen arvioinnissa tyylilajin, jossa esitys on joko komedia tai musiikkinäytelmä. Jos esitykset ovat saaneet klassikon aseman, myös tämä mainitaan kritiikissä. Se, että ainoastaan seitsemän arvostelun kohdalla on mainittu tyylilaji, voi johtua osittain siitä, että esitysten asettaminen tyylilajeihin on yhä vaikeampaa nykypäivänä niiden kehittyessä ja sekoittuessa. Kritiikeissä ei asetetakaan esityksiä tyylilajihybrideiksi kuten tragikomedioita. Toinen tärkeä huomio on se, että kritiikeissä ei ole esillä ainuttakaan komediaa vakavammaksi ajateltua tyylilajin määritelmää, kuten draama, tragedia tai tragikomedioita.

Tutkielmani kannalta on kuitenkin tärkeää selvittää epäselviksi jääneiden esitysten tyylilajit. Jotta sain nämä puuttuvat tyylilajit selville, etsin esitysten arvioista sellaisia kuvailuja, joiden pohjalta pystyn luokittelemaan esityksen. Tässä kohtaa on huomattava, että esitysten sijoittaminen tyylilajeittain vaatii tutkielman tekijältä tulkintaa, sillä puolissa tutkielmani arvosteluissa ei mainita selkeästi, mihin tyylilajiin kriitikko asettaa esityksen. Joku toinen saattaisi tulkita esityksen kuuluvaksi johonkin toiseen kategoriaan kuin mihin minä olen esityksen sijoittanut.

Kritiikeistä ainoastaan yhdessä esitys nimettiin draamaksi, kun klassikkoteos *Lasista eläintarhaa* kuvaillaan perhedraamaksi. Tämän lisäksi kritiikeistä ei löydy muita komedioita ja musiikkinäytelmää vakavampien esitysten tyylilajin kategorisointia. Tästä syystä jouduin itse lisäämään kaksi uutta tyylilajin kategoriaa. Nämä kaksi tyylilajia ovat *Lasisen eläintarhan* kohdalla mainittu draama ja tragikomedioita. Nämä kaksi luokkaa

valitsin siksi, koska niihin kuuluvien esitysten arvioinneissa korostetaan juuri näille tyyllilajeille ominaisimpia piirteitä, vaikka kyseisiä termejä arvostelut eivät sisälläkään.

Jatkotarkastelussani kolme esitystä, *Rakkauslaulu*, *Ihmisellinen mies* ja *Ihmisen osa*, näyttäytyivät arvostelujen perusteella draamoina. Niissä korostuivat sellaiset lajityypille ominaiset piirteet kuin samaistuttavuus, tekstin monitasoisuus ja tunteiden kirjo. Ne ovat vakavampia kuin komedia ja tragikomedialla, jossa komedialliset elementit sekoittuvat traagiseen ainekseen kautta esityksen koko linjan.

Näistä esityksistä *Ihmisellinen mies* ja *Ihmisen osa* olivat hankalimmat tapaukset, sillä tulkintani mukaan ne kummatkin voisivat kuulua myös tragikomedian piiriin, koska niissä on nähtävillä myös pilkahdus komediallisista piirteistä. Esitysten arvioinnissa korostuivat kuitenkin niin vahvasti esityksen vakavammat piirteet, että sijoitin ne tutkielmassani draaman kategoriaan.

Seuraavan teoksen sijoitan arvostelujen perusteella komedian kategoriaan. Esityksen arvioinnissa korostuvat sellaiset komedialle tyypilliset piirteet kuin vitsikkyys, hauskuus, nopea rytmi.

*Lyhyt oppimäärä savolaisuudesta* -esityksestä kirjoitettua:

Oppitunnin elävöittämiseen käytetään klovneriaa punanenineen ja piipityksineen, monenlaista vitsailua, nopeasti vaihtuvia sketsihahmoja, esitelmöimistä ja historian kuvittamista. (Komedialla 07.03.15)

*Vadelmavenepakolainen* -esityksen arvioinnissa tulee negation kautta esille kriitikon esityksen tyyllilajin kuvaus.

Esitys toimii satiirina paremmin kuin vakavia asioita luotaavana draamana. (Komedialla 16.09.13)

On mielenkiintoista, että kriitikko on jostakin syystä päättänyt yrittää sovittaa esitystä draaman kategoriaan päätyen kuitenkin kuvailemaan sitä satiiriksi, joka ei suoriltaan ole teatterin tyyllilaji. Sitaatin ja ennen kaikkea satiiriksi määrittelyn perusteella sijoitankin

*Vadelmaveneen* komedian kategoriaan.

Kriitikoiden arvostelujen perusteella sijoitan esitykset *Mummun saappaissa soi fox*, *Mielensäpahoittajat* sekä *Maaninkavaara* tragikomedian kategoriaan. Silloin, kun teos sisältää sekä komediallisia että vakavampia piirteitä, voidaan sitä kutsua tragikomediaksi. Kaikissa edellä mainittujen esitysten arvioinneissa käy ilmi, että esityksissä ovat läsnä lähes saman vertaisina koomiset ja traagiset piirteet. Sekä *Mielensäpahoittaja*- että *Maaninkavaara* -esitysten arvioinneissa asia on saatu tiivistettyä muutamaa sitaattia.

Totisuus ja hauskuus lyövät kättä täysillä. – Esitys on todella hauska teemoistaan huolimatta. Tai juuri siksi. (Tragikomedio 21.02.14)

Näytelmässä kerrotaan traagiset asiat huumorin ja satiirin kautta. (Tragikomedio 14.02.17)

Tragikomedio, joka sijoittuu komedian ja tragedian välimaastoon, on haastava tyyli laji tutkielmassani muutamastakin syystä. Tutkimusasetelmani kannalta se on hankala, sillä se ei sijoitu automaattisesti vakava–viihteellinen-akselin kumpaankaan päähän, vaan edustaa tyyli lajien ”kultaista keskitietä”. Toiseksi se on hankala siksi, että yhdessäkään aineistoni kritiikeissä ei esitystä luonnehdita tragikomediaksi. Näin ollen en ole voinut nostaa tätä tyyli lajia suoraan arvosteluista, mikä tietysti olisi ollut kaikista paras ratkaisu. Nämä tragikomedioiksi luokittelemani esitykset eivät kuitenkaan sopineet saumattomasti osaksi komedian, musiikin näytelmän tai draaman kategorioita, joita aineistoni arvosteluissa on käytetty esitysten luokitteluun. Nykypäivänä lajihybridit ovat yhä tyypillisempiä, ja siksi nostan tragikomedian yhdeksi ryhmäksi, vaikkei esityksiä missään arvostelussa luokitella suoraan tragikomedioiksi.

Neljää esitystä kutsutaan niiden arvioinnissa klassikoiksi. Klassikkoesitykset nojaavat usein tekstiin, joka on nostettu klassikon asemaan. Aineistonikin sisältämistä klassikkoesityksistä kolme pohjautuu tunnettujen kirjailijoiden romaaneihin: *Tuntematon sotilas* (Väinö Linna), *Kunnon sotamies Svejik* (Jaroslav Hasek) sekä *Päälystakki* (Nikolai Gogol). *Lasinen eläintarha* sen sijaan on Tennessee Williamsin läpimurtonäytelmä. Usein klassikoiden arvioinneissa nouseekin esille tekstin

uudelleentulkinta ja sen onnistuminen.

Jatkotarkastelussa nostin klassikoiksi myös *Saiturin joulu* ja *Hiljaiset sillat* -esitykset, vaikka esityksistä ei kritiikeissä käytetä suoraan sanaa klassikko. *Saiturin joulu* perustuu Charles Dickensin tunnettuun joulusatuun. Kritiikissä korostetaan esityksen klassikon piirteitä. Seuraavassa sitaatissa tekstiä peilataan muun muassa näyttelijäntyylin kautta:

Charles Dickensin satiirinen ja yhteiskuntakriittinen sanoma saa näytelmässä Sievisen näyttelijäntyylin kautta oikeutuksen. (Klassikko 04.11.16)

*Hiljaiset sillat* sen sijaan perustuu Robert James Wallerin menestysromaanin, joka on kerännyt tunnettuutta myös Clint Eastwoodin ohjaamana ja tuottamana elokuvana. Vaikka Länsi-Savon kritiikissä ei aseteta esityksen tekstiä klassikoiden kaanoniin, vaan siinä keskitytään ennemminkin Sari Niinikosken dramatisointiin ja ohjaukseen sekä kuvailemaan esityksen muita osia kuin itse alkuperäistekstiä, on esitys tunnettuuden perusteella klassikko.

Esitysten luokittelu ainoastaan klassikoiksi ei kuitenkaan tässä tutkielmassa riitä, vaan tutkimusongelmani kannalta minun on myös luokiteltava klassikkoesitykset tyyllilajeittain.

*Lasinen eläintarha* -esityksen arvioinnissa esitystä kutsutaan perhedraamaksi, jonka vuoksi se asettuu draaman kategoriaan. Muiden klassikkoesitysten arvioinneissa ei kuitenkaan nimetä suoraan esityksen tyyllilajia. Arviointien läpikäymisen jälkeen niistä kolme (*Tuntematon sotilas*, *Saiturin joulu*, *Hiljaiset sillat*) liittyi *Lasinen eläintarha* lisäksi klassikkodraamojen joukkoon. Sen sijaan *Päälystakki* ja *Kunnon sotamies Svejk* asettuivat arviointien perusteella tragikomedioiksi, sillä niissä korostuvat sekä esityksen traagiset että koomiset piirteet.

Tavallisuudessaan Akakista tulee antisankari esityksen tragikoomisen hullunmyllyn taustalla. (Klassikkotragikomedio 9.12.2014)

Koomisuus käy tragedian rinnalla, nauru saadaan poistamaan sodan kauheuksia. (Klassikkotragikomedio 8.12.2012)

On mielenkiintoista, että aineistoni sisältämät klassikot ovat joko draamoja tai tragikomedioita, eikä yhtäkään komediaa nimetä klassikoksi. Tämä herättääkin jatkokysymyksen, voiko teatterissa komedia olla klassikko. Tähän kysymykseen en kuitenkaan tässä tutkielmassa pääse tarkemmin syventymään.

Epäselvä-kategorian esitysten arvostelujen tutkimisen jälkeen tyyllilajien luokittelua varten tekemäni luokitusrunko näyttää seuraavalta:

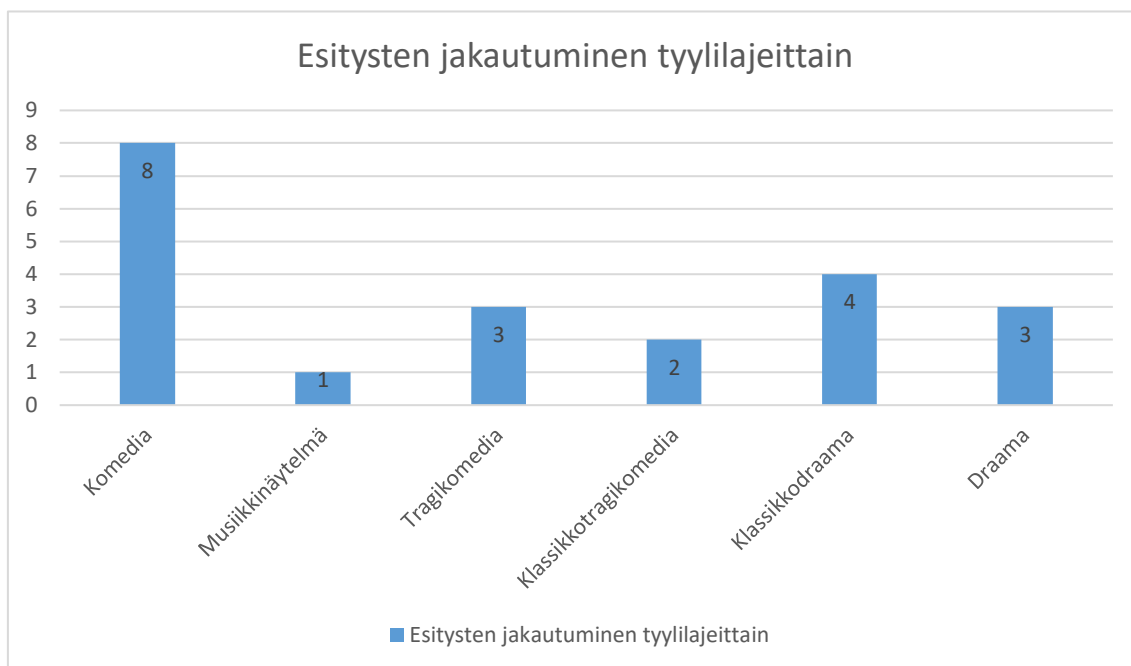
### Kritiikkien tyyllilajien luokittelua 2

Esityksen nimi	Julkaisupäivämäärä paperilehdessä	Tyyllilaji
Myöhästynyt hääyö	18.09.12	Komedia
Unelmatalo	02.10.12	Komedia
Kunnon sotamies Svejki	08.12.12	Klassikkotragikomedial
Mummun saappaissa soi fox	25.01.13	Tragikomedial
Vadelmavenepakolainen	16.09.13	Komedia
Lainatenori	30.09.13	Komedia
Ihmisen osa	29.11.13	Draama
Hiljaiset sillat	27.01.14	Klassikkodraama
Mielensäpahoittajat	21.02.14	Tragikomedial
Jos helmiä kyyneleet ois	23.09.14	Musiikinäytelmä
Päällystakki	09.12.14	Klassikkotragikomedial
Vielä ehtii	10.02.15	Komedia
Lyhyt oppimäärä savolaisuudesta	07.03.15	Komedia
Rakkauslaulu	15.09.15	Draama
Ihmisellinen mies	19.01.16	Draama
Patomäen Pavarotti	09.02.16	Komedia
Lasinen eläintarha	22.03.16	Klassikkodraama
Joka toiselle kuoppaa kaivaa	24.10.16	Komedia
Saiturin joulu	04.11.16	Klassikkodraama
Tuntematon sotilas	07.12.16	Klassikkodraama
Maaninkavaara	14.02.17	Tragikomedial

Taulukko 3. Kritiikkien tyyllilajien luokittelua 2 -taulukossa on listattuna kaikkien tutkimusaineiston

sisältämien kritiikkien esitysten tyylilajit.

Aineistoni sisältää 21 esitystä, jotka jakautuvat kuuteen tyylilajiin: komedia (8 kpl), musiikinäytelmä (1 kpl), klassikkodraama (4 kpl), klassikkotragikomedial (2 kpl), tragikomedial (3 kpl) ja draama (3 kpl).

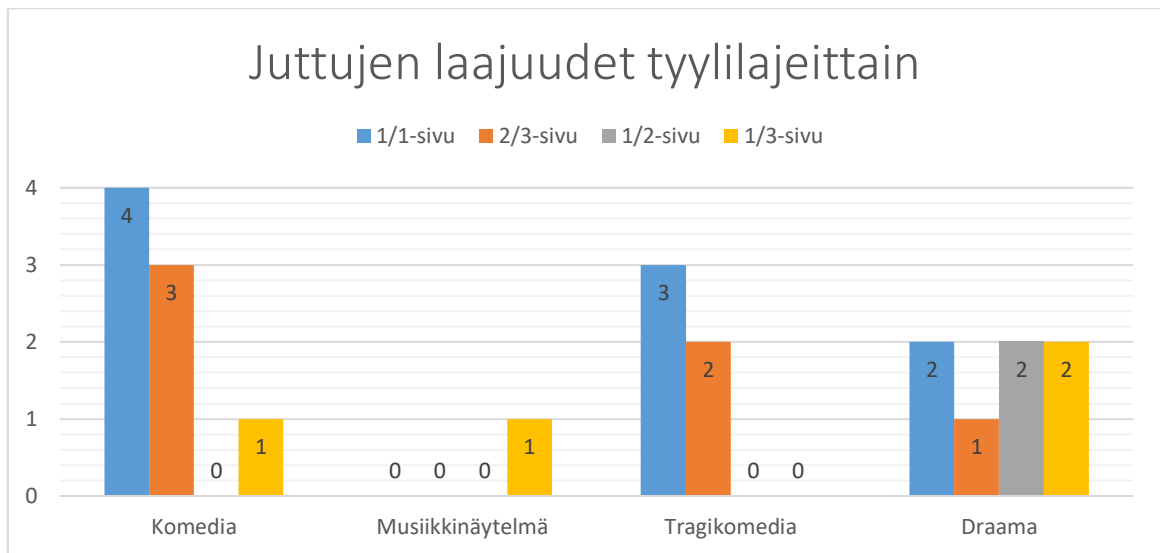


Kaavio 1. Komedialesitysten kritiikkejä on aineistosta suurin osa, kun taas musiikinäytelmiä on tarkasteluvälin ohjelmistossa ainoastaan yksi.

Jatkossa tutkin klassikkotragikomedioita osana tragikomediodien ja klassikkodraamoja osana draamojen joukkoa. Tämä johtuu siitä, että tutkielmassani keskittän huomioni ensisijaisesti tyylilajien tarkasteluun. Haluan kuitenkin ottaa huomioon myös esitysten klassikkoluonteen niissä arviointien osissa, joissa huomaan klassikoiden kritiikkien välillä yhteneväisyyksiä, jotka poikkeavat muiden tyylilajien esitysten arvioinneista. Näissä tapauksissa käsittelen klassikkodraamoja ja -tragikomedioita yhtenäisenä klassikoiden joukkona.

Alaluvussa 6.1 tarkastelin aineistoni kritiikkien laajuuksia. Seuraavassa taulukossa näkyy aineistoni kritiikkien pituudet tyylilajeittain. Klassikkodraamat ja -tragikomediat ovat tässä osana draamojen ja tragikomediodien joukkoa.





Kaavio 2. Draamojen kritiikit ovat jakautuneet kaikkein tasaisemmin eri juttupituuksille. Se on ainoa tyyllilaji, jolla on edustus jokaisessa luokittelun juttupituudessa.

Taulukosta voi huomata, että tyyllilajien sisällä arviointien laajuus vaihtelee. Tästä taulukosta ei voikaan suoraan tulkita, että jokin tyyllilaji saisi aina pidempiä juttuja tai toisaalta jokin toinen tyyllilaji jäisi aina paitsioon laajuuden suhteen. Tämä johtuu myös pitkälti siitä, että tällaiseen vertailuun aineistoni on liian suppea. Muutaman huomion nostan kuitenkin tämän perusteella. Ensinnäkin komedia, jota myös aineistoni sisältää määrällisesti enemmän, saa ennakko-oletusteni vastaisesti hyvin palstatilaa. Kahdeksasta komediasta peräti seitsemän saa joko 2/3-sivun tilan tai koko sivun tilan.

Toinen huomio on se, että aineistoni ainoan musiikkinäytelmän kritiikki on saanut ainoastaan 1/3-sivun tilan. Olisin ajatellut, että koska Mikkelin teatterissa tutkimusaikana oli ohjelmistossa ainoastaan yksi musiikkinäytelmä, olisi se saanut jo tästä syystä suuremman palstatilan. Kuitenkin jostain syystä sekä ohjelmistopolitiikassa että palstatilassa musiikkinäytelmät jäävät paitsioon.

Kun klassikkodraamat ja draamat yhdistettiin yhdeksi draaman tyyllilajikategoriaksi, lähentelee sen suuruus komedioiden luokkaa. Komedioita aineistossani on kahdeksan ja draamoja yhteensä seitsemän, kun klassikkodraamat lasketaan mukaan. Nämä muodostavat kaksi suurinta aineistoni ryhmää.

### 6.3 Arvostelujen pilkkominen

Olen jo ennen arvosteluihin tutustumista valinnut nostavani kritiikeistä ohjausta, dramaturgiaa ja näyttelijäntyötä koskevat kritiikin osat lähempään tarkasteluun. Näiden esityksen osa-alueita koskevien kritiikin osien tarkastelun lisäksi syvennyn tarkemmin myös kritiikin sisältämiin arviointeihin. Kritiikin sisältämää kuvailua ja tulkintaa en sen sijaan käsittele, elleivät ne limittyä osaksi ohjauksen, dramaturgian tai näyttelijäntyön kuvailuja.

Seuraavaksi käyn läpi, miksi koen, että eri esityksen osa-alueista juuri ohjausta ja dramaturgiaa sekä näyttelijäntyötä koskevat osat palvelevat parhaiten tutkielmaani. Miksi taas kritiikin kuvailun, tulkinnan ja arvioinnin pyhästä kolminaisuudesta juuri arviointi nousee tutkielmassani keskiöön?

Repertuaariteatterissa, jota Mikkelin teatterikin edustaa, ohjelmistot valitaan edelleen usein näytelmävetoisesti. Tällä tarkoitan sitä, että teatterinjohtaja valitsee ohjelmiston sisältämät näytelmätekstit tai vaihtoehtoisesti tilaa kirjailijalta kantaesityksen. Tässä vaiheessa johtajalla saattaa olla mielessä jo näytelmiin sopivat ohjaajat. Vaikka näytelmät ovat keskeisimmässä osassa ohjelmiston valintaa, ei niiden nostaminen kritiikeistä tarkastelun kohteeksi ole kovin hedelmällistä – paitsi jos kyseessä on kantaesitys, mikä tarkoittaa sitä, että kyseinen näytelmä esitetään ensimmäistä kertaa. Aineistossani on kuitenkin ainoastaan kolme kantaesitystä: *Lyhyt oppimäärä savolaisuudesta*, *Unelmatalo* ja *Jos helmiä kyyneleet ois*.

**Dramaturgia.** Vaikka näytelmät on valittu osaksi teatterin ohjelmistoa useimmiten jo vuosi ennen niiden esittämistä, voidaan niitä muokata dramaturgin avustuksella harjoituskaudella tai jo ennen harjoituskauden alkua. Dramatisoinnille ei kaikissa tapauksissa kuitenkaan nähdä tarvetta. Dramaturgin käyttö pienimmissä teattereissa on kuitenkin enemmän poikkeus kuin sääntö. Tällä hetkellä Mikkelin teatterissa ei toimi vakituista dramaturgiaa, joten tekstiä muokkaa joko työryhmä, ohjaaja tai ulkopuolelta palkattu dramaturgi. Dramatisoinnilla usein päivitetään teosta tai tehdään se sopivammaksi kohdeyleisölle. Nostan käsittelyyn myös dramatisointia koskevat huomiot niistä esitysten kritiikeistä, joissa dramaturgiaa kommentoidaan, sillä

dramatisoinnin vaikutus voi olla hyvin merkityksellinen ja muuttaa myös alkuperäisen näytelmän tyyliä. On myös mainittava, että dramatisoinnin ja ohjauksen välistä rajaa voi olla toisinaan vaikea tunnistaa etenkin niissä tapauksissa, joissa ohjaaja on toiminut myös dramaturgina.

**Ohjaus.** Esityksen ohjauksen analysoiminen on nähdäkseni yksi esitysanalyysin tekijän tai kriitikon haastavimmista tehtävistä. Sen lisäksi, että ohjaajilla on hyvin yksilölliset tyylit ja metodit, joista on vaikeaa luoda mitään yhteistä normistoa, on ohjausta usein vaikea erottaa dramatisoinnista tai näyttelijäntyöstä. Vaikka ohjauksen erottaminen muista teatterin osa-alueista on usein yhtä hankalaa kritiikin analysoijalle kuin kritiikin tekijälle, nostin tarkasteluun myös ohjausta koskevia kritiikin osia. Tämä johtuu siitä, että ohjaajan rooli on lähes poikkeuksetta äärimmäisen keskeinen esityksen sanoman ja muodon kannalta. Ohjaaja tulkitsee usein ympäröivää maailmaa tai taiteen kenttää ohjaustensa kautta.

**Näyttelijäntyö.** Näyttelijäntyön arviointi saa usein keskeisen osan teatterikritiikeissä. Aineistoni kohdalla kriitikot nostivat lähes poikkeuksetta esiin kaikki näyttelijät, vaikka huomio olikin usein pääroolin näyttelijän onnistumisen arvioinnissa. Lahtisen (2012, 95) mukaan kriitikon tehtävä on yrittää tunnistaa millaiset tavoitteet ohjaavat näyttelijän työskentelyä ja arvioida sitä, kuinka nämä tavoitteet toimivat osana kokonaisuutta. Näyttelijäntyön arviointiin on olemassa erilaisia työkaluja. Näyttelijäntyötä voi verrata eri näyttelijäntyön koulukuntiin ja tyylihin ja pohtia sitä kautta, onnistuuko näyttelijä tavoitteissaan. Farssien kohdalla kriitikon tulisi keskittyä rytmiin ja karikatyyrien osuvuuteen, kun taas draamassa hahmoilta voidaan odottaa monipuolista tunneilmaisua ja psykologista syvyyttä. Eepissä teatterissa eli teatterin muodossa, jolla on selkeitä yhteiskunnallisia päämääriä, huomio tulisi kiinnittää enemmän henkilöiden välisiin suhteisiin kuin yksittäisiin roolisuorituksiin. (Lahtinen 2012, 95–96.) Toki on huomioitava, että vaikka esitys olisi kirjoitettu johonkin tyyliin, voi se saada ohjaajan ja dramaturgin käsissä uudenlaisen tulkinnan. Tällaisessa tapauksessa näyttelijäntyön arvioiminen suhteessa alkuperäistekstiin olisi järjetöntä.

Nostin näyttelijäntyön myös yhdeksi tarkasteluni kohteeksi, sillä jos kriitikko arvioi näyttelijän onnistumista suhteessa esityksen tyyliin, niin kuin olisi tarkoituksenmukaista,

on mahdollista, että samalla tulee ilmi myös kriitikon esityksen tyyliin kohdistuvia ajatuksia. Koska näyttelijäntyön arviointi saa kritiikeissä yleensä suuren huomion, nostan tarkasteluun ainoastaan sellaiset näyttelijäntyön arvioinnit, joiden näen palvelevan tutkielmani kysymyksenasettelua.

**Arviointi.** Tutkielmani kulttuurikritiikkiä käsittelevässä luvussa 2.2 käsittelin kritiikin jakamista kolmeen osa-alueeseen: kuvailu, tulkinta, arviointi. Tämän tutkielman kannalta on tärkeää erottaa lähemmän tarkastelun kohteeksi ne kritiikin osa-alueet, jotka edustavat arviointia. Arviointi-osuudessa kriitikko arvioi esityksen onnistumista kokonaisuutena ja parhaassa tapauksessa sijoittaa sen osaksi taiteen kenttää. Arviointi on kritiikin osa-alue, joka paljastaa suorimmin kriitikon ajatukset esityksen onnistumisesta. Kritiikin sisältämää esityksen kuvailua ja tulkintaa en pidä niin hedelmällisinä tutkielmani kannalta kuin arviointia. Näissä kritiikin osa-alueissa kriitikko referoi näkemäänsä ja pyrkii tulkitsemaan esityksen sisältämää sanomaa. Näiden kritiikin osa-alueiden luonne on niiden tehtävän takia neutraalimpi, ja siitä syystä ei niin mielenkiintoinen tutkielmani kannalta.

Ensimmäiseksi syvennyn kritiikkien ohjausta ja dramaturgiaa koskeviin arvioihin, minkä jälkeen siirryn käsittelemään näyttelijäntyön kautta kritiikin arvioinnin osuutta. Seuraavissa luvuissa käsittelen esityksiä suurempina kokonaisuuksina tyyllilajikategorioittain, jotta löytäisin parhaiten samankaltaisuuksia tai toisaalta eroavaisuuksia eri tyyllilajien välillä.

### 6.3.1 Ohjaus, dramaturgia

Erottelin aineistoni kritiikeistä sellaiset tekstin osat, jotka koskevat joko esitysten ohjausta tai dramatisointia. Seuraavaksi käyn läpi sitä, millaiset asiat toistuvat tai jäävät puuttumaan eri tyyllilajien ohjauksen ja dramaturgian kuvailuissa sekä sitä, missä määrin tyyllilajien kritiikeissä kiinnitetään huomiota näihin osa-alueisiin.

Komedioiden kritiikeissä ohjauksen kohdalla nousevat useassa arviossa esiin sellaiset seikat kuin vauhti, naurattaminen, nopeus, ajoitus ja yllättävyys. Kriitikot kehuvat enemmän esityksen pienempiä yksityiskohtia kuin esityksiä kokonaisuutena.

Sekä Petteri Summasen sekä Pertti Sveholmin ohjauksen kuvailuissa korostetaan heidän taitoaan henkilöohjaukseen:

Ohjauksessaan Petteri Summanen korostaa näyttelijäntyötä. Esittäjäryhmä toimii joustavasti monien näyttämökuvien ja hahmojen kimpussa. Uutta ilmettä näyttelijäntyössä on havaittavissa, vaikka kohtausten lukuisat vaihdot syövät hieman hahmojen syvyyttä. (Komedia 16.09.2013)

Kaikesta näkyi, että Sveholm tuntee näyttelemisen salat. Asiantunteva henkilöohjaus ja kohtausten tarkka ajoitus antaa näyttelijöille mahdollisuuden hyviin roolisuorituksiin. (Komedia 24.10.2016)

Voidaan ajatella, että hyvä näyttelijäntyö on yksi onnistuneen komediaohjauksen tunnusmerkeistä. Mutta kuinka kriitikko erottaa, onko kyse ohjauksen onnistumisesta vai näyttelijän lahjakkuudesta? Kriitikkeihin paneutumisen perusteella näyttää siltä, että komedioiden kohdalla näyttelijäntyön ansiot nostetaan niin keskeiseksi esityksen onnistumisen mittariksi, että sitä korostetaan sekä ohjauksesta että itse näyttelijäntyöstä puhuttaessa.

Kriitikko esittää mielenkiintoisen tyyllilajiin liittyvä huomautuksen *Lainatenori*-esityksen kohdalla ja samalla asettaa perinteiseksi mielletyn farssin komedian lajityyppiin.

Ohjaaja Eeva Eloranta-Lappalainen on jalostanut klassisen farssin vähän korkeamman komedian suuntaan. Tiheään tahtiin ovista hyppiminen, veriset nenät ja liiallinen vauhti vaihtuu unenomaisiin laulukohtauksiin mystisine valoineen. (Komedia 30.9.2013)

Tulkintani mukaan sitaatista paistaa läpi kirjoittajan suhtautuminen farssin lajityyppiin, ja hänen ajatuksensa siitä, että komedia on arvostettavampaa kuin farssi, jota *Lainatenori*-näytelmä yleisemmin edustaa. Kriitikon kuvailemat unenomaiset laulukohtauksset ja mystiset valot eivät myöskään kuulosta suoraan farssin tai komedian lajityyppiin kuulualta. Tulkintani mukaan kriitikko arvostaa esitystä sen uuden, farssista ja jopa komediasta poikkeavan tulkinnan takia.

Ohjaus ja dramaturgia eivät saa komediaesitysten arvosteluissa kovin suurta jalansijaa,

ja tulkintani mukaan tästäkin johtuen komedian arvosteluissa keskitytään esityksen yksittäisiin osasiin kokonaisuuden sijaan. Suurimmaksi osaksi ohjauksen ja dramaturgian kohdalla viitataan joko onnistuneeseen tai epäonnistuneeseen näyttelijäntyöhön.

Tragikomedian ohjauksen ja dramaturgian kuvailut saavat monisanaisempia kuvailuja kuin komedian vastaavat. Tragikomedian arvosteluissa korostuu tyyllilajille tyypillisesti myös se, kuinka hyvin ohjaaja on tasapainotellut koomisen ja traagisen välillä. Mielenkiintoista on, että kritiikeissä positiiviseksi nähdään sellaiset esitysten osat, joissa perinteisen komedian elementit on häivytetty. Arvostelun keskiöön nostetaan sellaisia esityksen kuvailuja, jotka ovat draamalle tyypillisempiä. Esimerkiksi *Mummun saappaissa soi fox* -esityksessä keuhutaan näyttelijöiden minimalistista ilmaisua ja ohjauksen esiin tuomia tunteita. Myös *Päällystakki*-esityksen arvioinnissa annetaan ylistävää palautetta päähenkilön esittäjän Johannes Korpiaakon minimalistiselle ilmaisulle.

Aineistossani on edustettuna ainoastaan yksi musiikinäytelmä, jonka vuoksi vertailu tämän esitystyyppin sisällä on mahdotonta. Kritiikissä kiinnitetään mielenkiintoisella tavalla huomiota esityksen dramaturgisiin ansioihin.

Musiikinäytelmän vaatimukset dramaturgialle ovat vähän löysemmät, joten on ehkä makuasia se, että ensimmäisen näytöksen tarinankerronta tuntui vähän ohuelta, vinjettimäiseltä. (Musiikinäytelmä 23.9.2014)

Edellä kuvatussa sitaatissa kriitikko tekee selväksi, että musiikinäytelmän dramaturgiaa ei tule arvottaa samalla tavalla kuin puhenäytelmää, mutta tästä huolimatta esitys on hänen mielestään dramaturgisesti huterana. Epäselväksi kuitenkin jää, onko tarinankerronta ohut suhteessa musiikkiteatterin vai puhenäytelmän dramaturgian vaatimuksiin? Tulkintani mukaan sitaatti heijastelee kriitikon negatiivista asennetta koko arvosteltavan tyyllilajin dramaturgiaa kohtaan.

Draaman kohdalla keskeisiä onnistumisen mittareita arvosteluissa ovat runsas tunteiden kirjo, samaistuttavuus, kauneus, herkkyys ja monikerroksellisuus. Tämän tyyllilajin kohdalla törmäsin yllättävän usein mielenkiintoiseen ilmiöön. Jos arvostelija esittää

jonkin esityksen osan negatiivisessa valossa, niin tämän jälkeen kriitikko jo tarjoaa mahdollisuuden tämän osan näkemiseen positiivisemmin tai vetoaa mielipide-eroihin niin kuin seuraavasta sitaatista käy ilmi.

Loppukohtauksessa on kauniita elementtejä, mutta rytmisesti se ei täysin toimi.  
Epätasapaino tuntuu myös näytösten välillä. Ensimmäisessä näytöksessä annetaan kaljottelevan vuokraisännän varastaa koko show. Tämä on kuitenkin vain makuasia.  
(Draama 19.1.2016)

Yllättävän usein kritiikeissä vedotaan juttutyyppin subjektiiviseen luonteeseen. Helsingin Sanomien teatterikritiikkejä tutkineen Maria Tuomisen (2005, 47) mukaan negatiivisen palautteen antaminen ei aina ole helppoa kriitikoillekaan. Tämän seurauksena kriitikot saattavat kirjoittaa arvioon sellaisia keventäviä ilmauksia kuin ”tämä on makuasia” tai ”toiset pitävät, toiset eivät”.

Draamaa koskevat kritiikit kuvailevat tragikomedian tapaan monisanaisemmin esitysten osia kuin komedian kohdalla. Kriitikon draamojen kuvailuissa käyttämä kieli on selkeästi värikkäämpää kuin komedian kuvailuissa. Mielenkiintoni herätti *Rakkauslaulu*-esityksen kritiikin osa, jossa näytelmän toteutusta kuvataan harvinaisen kauniiksi, herkäksi ja haavoittuvaiseksi kuin runo. Sanapari ”harvinaisen kaunis” antaa ymmärtää, että yhtä kauniiseen toteutukseen päästään Mikkelin teatterissa vain harvoin. Kritiikissä kauneus rinnastetaan myös sanoihin herkkä, haavoittuvainen ja runo.

On ymmärrettävää, että kauneus ja herkkyys liittyvät selkeämmin draamalle ominaisempiin piirteisiin kuin komedian tai farssin piirteisiin. Tästä huolimatta esityksen kuvaileminen harvinaisen kauniiksi ja herkäksi nostaa sen tulkintani mukaan erityiselle jalustalle. Tämä tulkinta voi johtua siitä, että komedian kuvailuissa ei muutenkaan lähtökohtaisesti käytetä yhtä rikasta ja tunteisiin vetoavaa sanastoa. ”Paukkusen komediasilmä on pettämätön” ei herätä niin paljon tunteita kuin ”Minna Nurmelinin työ lähentelee koreografiaa”. Draamojen kritiikit esitystensä tavoin ”iskevät syvemmälle” kuin komedioiden kritiikit. Niissä keskitytään useimmiten kokonaisuuteen pienien yksityiskohtien sijasta.

Klassikkoesitysten, niin tragikomedioden kuin draamojenkin, arvosteluissa korostuvat

esitystekstit aikansa peilinä. Tämän lisäksi ohjausten kohdalla korostuu ohjaajan näkemyksen ja perinteiseksi mielletyn tulkinnan välinen suhde. Kriitikon huomio kiinnittyy uusiin tulkintoihin ja niiden onnistumiseen, kuten *Tuntemattoman sotilaan* ja *Lasisen eläintarhan* kohdalla.

Samalla Linnan klassikko saa jälleen uutta potkua ja näkökulmaa. Reunanen ja Kyyhkynen eivät jää perinteiseen tulkintaan. Ydin on tekstissä, sillä klassikko pitää aina pintansa, mutta näkemys on raikastavan uutta. (Klassikkodraama 7.12.2016)

Vieraileva ohjaaja Irene Aho on tuonut Williamsin monikerroksiseen ja kaihoisaan tarinaan runsaasti lisäsvyviä. (Klassikkodraama 22.3.2016)

Edeltävässä sitaatissa kriitikko nostaa klassikoiden tekstit keskeiseen asemaan ja antaa ymmärtää, että klassikot esityksinä harvoin epäonnistuvat, sillä niiden menestyksen takaajana on maineensa historian saatossa lunastanut teksti. Näistä sitaateista näkyy myös se, että klassikoiden kohdalla keskitetään huomio niihin uusiin oivalluksiin ja tulkintoihin, joita ohjaaja ja dramaturgi ovat tehneet. Myös *Päällystakki*-esityksen arvioinnissa on ohjauksen kohdalla nostettu esiin ohjaaja Samuli Reunasen oivaltava tulkinta. Klassikoiden kohdalla ohjaus ja näytelmän teksti saavatkin aineistoni perusteella hyvin huomiota, kun arvosteluissa annetaan oma aikansa klassikon uudelleentulkinnan esittelyyn.

Aineistoni sisälsi kolme kantaesitystä eli sellaista esitystä, joissa näytelmäteksti esitetään ensimmäistä kertaa. Nämä esitykset ovat *Jos helmiä kyynleet ois* -musiikkinäytelmä sekä *Unelmatalo* ja *Lyhyt teoria savolaisuudesta* -komediat. Kaikissa kritiikeissä tuodaan esille, että kyseessä on kantaesitys, mutta kiinnitetään tekstin onnistumiseen hyvin vähän huomiota. Voikin sanoa, että näiden kantaesitysten kritiikkien kohdalla teksti ei nouse arvostelussa ylivaltaiseen asemaan, vaan näyttäytyy samanlaisena kuin sellaisten esitysten arvioinneissa, jotka eivät ole kantaesityksiä.



### 6.3.2 Näyttelijäntyö

Tyyllilaji vaikuttaa myös näyttelijäntyöhön. Jos komedian henkilöiltä vaaditaan hauskuutta hahmon kehittymisen sijaan, draamanäyttelijän onnistumista peilataan nimenomaan hahmon kehittymiseen ja siihen, kuinka samaistuttava hahmo on.

Aineistoni komediaesitysten näyttelijöiden arvioinnissa kuvaillaan tarkasti, kuinka näyttelijät luovat komediaa esityksen hahmojen kautta. Hahmojen onnistuminen, etenkin hahmojen yllättävyys ja näyttelijöiden omat taidot hahmojen luomisessa saavat paljon huomiota komedioiden arvioinnissa, kuten seuraavissa sitaateissa käy ilmi. Myös hahmojen monipuolisuus nähdään hyveenä monissa näyttelijäntyön arvioinneissa.

Erkki Saarela lisää upeasti muuntuvalle näyttelijäntyöllään esityksen yllätyvyyttä. –  
Myös Saarelan tavaramerkkinä tutut kehonkielen ilmaisut saavat naurun idun pintaan.  
(Komedia 18.9.2012)

Koomisuus löytyy esittäjän pokerinaamasta, kerrotuista kokemuksista ja tilanteiden oivaltavasta rytmityksestä sekä taitavasta äänenkäytön variaatioista. (Komedia 9.2.2016)

Katsoja sai jälleen nauttia näyttelemisen ja läsnäolon taiturin Ismo Sievisen osaamisesta ”illan mänttinä”. Mistä ihmeestä hän löytääkin rooleihinsa aina uusia nyansseja?  
(Komedia 24.10.2016)

Se, saako näyttelijät katsojat nauramaan, nähdään myös yhdeksi näyttelijän onnistumisen tai epäonnistumisen kriteeriksi. Nauru toimii arvostelussa komiikan mittarina. Seuraavassa sitaatissa koomisuuden epäonnistumista mitataan naurun tai nauramattomuuden kautta.

Sievisen ja Asikaisen yhteispeli nopeine vaihtoineen toimi erinomaisesti. He eivät paljon naurattaneet, mutta lunastivat paikkansa jonkinasteisen selväjärkisyyden tuomisessa kaaokseen. Ehkä näistä rooleista olisi voinut saada enemmänkin komiikkaa irti.  
(Komedia 24.10.16)

Jossain määrin vaikuttaa siltä, että komedianäyttelijän tulee toimia lähes kuin kone.

Jimmy Asikainen tekee suuren roolin Mikko Virtasena. Hän on koko ajan läsnä

näyttämöllä; toimii, puhuu, rakastaa, pettää, valehtelee, murhaa ja siirtää kulisseeja.  
Taitaa tanssahdellakin. (Komedia 16.9.2013)

Monipuolisuudesta ja henkilökohtaisesta taituruudesta huolimatta parhaimmatkaan komediasuoritukset eivät saa niin ylistäviä ja tunteisiin vetoavia kuvailuja kuin draaman vastaavat.

Draamoiksi luokittelemieni esitysten näyttelijäntyön arviointi poikkeaa komedioista. Vaikka draamojenkin arvosteluissa nostetaan esille yksittäisiä onnistuneita roolisuorituksia, korostuu niissä monipuolisuuden ja fyysisten taitojen sijasta erityisesti näyttelijän karisma, läsnäolo, herkkyyks ja minimalismi. *Lasinen eläintarha* -klassikkodraaman arvioinnissa esityksen päähenkilön esittäjän Sari Mällisen edesottamuksia kuvaillaan hyvin mahtipontisesti ja kuvallisesti, mikä on aineistoni draamoille tyypillistä.

Mällinen rakentaa jokaisesta episodista täydellisen pienoisenäytelmän ja hallitsee tunneskaalan kaikki dimensiot ja äänenävyt. Välillä hän on kuin luonnonvoima, joka pyyhkäisee kaiken yli, välillä hän pienenee pettymyksissään tyttömäisen haavoittuvaksi. (Klassikkodraama 22.3.2016)

Draamojen arvosteluissa vain harvoin nostetaan esiin komedianäyttelijöille tyypillisiä hyveitä. Esimerkiksi komedialle tyypillisen liioittelun on nähty rikkovan esityksen tyyliä seuraavassa *Ihmisellinen mies* -draaman arvostelussa.

Naishahmon (Marjo-Riikka Romo) kävelytyyli on turhan liioiteltu. Ehkä ohjaajan tavoite on ollut jonkun ulkopuolisen voiman jatkuvan läsnäolon esilletuominen. (Draama 19.1.2016)

Aineistoni tragikomedioden arvioinneissa annetaan näyttelijäntyölle suurta huomiota ja esityksen hahmoja kuvaillaan laajasanaisesti. Tragikomedioden näyttelijäntyöltä odotetaan arvioinneissa sekä komedian että draaman piirteitä. Toisaalta arvioinneissa saa kiitosta näyttelijöiden karisma ja läsnäolo, toisaalta taas hahmojen monipuolisuus ja näyttelijän koomisuus. Voidaankin ajatella, että tragikomedian hahmot ovat moniulotteisempia kuin komediahahmot, mutta silti heiltä vaaditaan hyvässä määrin

koomisia taitoja. Jos näyttelijän suorituksesta jää uupumaan toinen puoli, nähdään näyttelijäntyössä puutteita niin kuin *Maaninkavaaran* arviossa.

Janne Kyyhkynen luottaa fanaattisen isän tulkinnassa luontaiseen koomikon karismaansa. Mutta fanatistisen maskin alta voisi enemmän pilkahtaa tuo suru ja piilevä rakkaus, mistä hän puhuu. Nyt tulkinta on vähän tasapaksu. (Tragikomediala 14.2.2017)

Musiikkinäytelmän näyttelijäntyön arviointien vertaaminen olisi kiinnostavaa siitä näkökulmasta, arvostellaanko näyttelijäntyötä näyttelijän musiikillisten lahjojen, muiden näyttelijäntaitojen vai näiden molempien kautta. Valitettavasti aineistoni sisältää ainoastaan yhden musiikkinäytelmän, joten vertailu ei tässä kohtaa ole mahdollista. Jos *helmiä kyöneleet ois* -musiikkinäytelmän yksittäisten näyttelijöiden arvioinnissa ei nosteta heidän musikaalisuuttaan arvoksi, vaan heitä tarkastellaan komedian silmälasien lävitse uskottavuuden kautta.

Pauliina Hukkanen ja Marjaana Viitanen venyvät hyvin erilaisiin naisrooleihin. Helenan äitinä ja siskona he ovat uskottavia, mutta konttoristeina eivät. Ymmärrän, että näytelmään on haluttu tuoda huumoria, mutta kontrasti kaikkeen muuhun on liian suuri. Tällaiset naiskarikatyyrit kuuluvat pikemminkin sketsisarjaan ja farssiin. (Musiikkinäytelmä 23.9.2014)

Tulkitsen kriitikon sitaatista, että hän ei musiikkinäytelmän kohdalla arvosta komediallisia elementtejä ainakaan suurissa määrin, vaan odottaa hahmoilta ennemminkin draamalle tyypillistä uskottavuutta.

### 6.3.3 Kriitiikin arviointi -osa

Kaikki kolme kritiikin osa-aluetta, kuvailu, tulkinta ja arviointi, menevät yhä lyhenevässä nykykriitikissä usein limittäin, lomittain ja kaikin puolin sekaisin. Seuraavaksi tarkastelen arvostelun arvioinnin osa-aluetta, jossa keskitytään siihen, kuinka esitys on kokonaisuudessaan onnistunut.

Komedian arvioinnissa nauru ja hyväntuulisuus nousevat keskeisiksi arvoiksi. Aineiston perusteella vaikuttaa siltä, että komediaesitysten arvottaminen juuri komedioina on

kuitenkin kriitikoille yllättävän vaivalloista. Tämä näkyy arvosteluissa kahdella tavalla. Jos tutkielmassani komediaksi luokiteltua esitystä kehutaan arvioinnissa, se on lähes poikkeuksetta joko saanut myös muista tyyllilajeista tuttuja piirteitä tai se yritetään sovittaa johonkin toiseen tyyllilajiin. Seuraavassa *Joka toiselle kuoppaa kaivaa* -esityksen arvioinnissa komedia luokitellaan laajempaan puhenäytelmän kategoriaan ja asetetaan napit vastakkain musiikkia sisältävien esitysten kanssa.

Teatterin monipuolisessa ohjelmistossa on oma paikkansa myös puhenäytelmällä.

Kaikkea ei tarvitse aina maustaa raikuvalla musiikilla. (Komedia 24.10.2016)

Toisaalta taas *Myöhästynyt hääyö* -esityksen kohdalla juuri komedia tyyllilajina nostetaan positiivisen huomion kohteeksi kriitikon kirjoittaessa kunnon komedian vahvistavan mielikuvaa teatterin tarpeellisuudesta. Tässä sitaatissa jää kuitenkin mietityttämään, mitä kriitikko tarkoittaa ”kunnon komedialla”. Tulkintani mukaan ”kunnon komedialla” viitataan ennen kaikkea esityksen tekstiin, joka on Mika Waltarin käsialaa.

Mika Waltarin hullun hauska teksti toimii Mikkelin teatterin syyskauden avauksessa korkealla profiililla. – *Myöhästynyt hääyö* ei ole tyhjänpäiväinen tekstiltään, eikä ajatuksiltaan. (Komedia 18.9.2012)

Edelliset esityksen tekstin kuvailut saavat miettimään, miksi erikseen korostetaan, että teksti tai ajatukset eivät ole tyhjänpäiväisiä. Tämä herättää minussa joukon kysymyksiä. Olettiko kriitikko, että *Myöhästynyt hääyö* on tyhjänpäiväinen? Mistä tämä oletus muodostuu? Ovatko Mikkelin teatterin kaikki esitykset lähtökohtaisesti tyhjänpäiväisiä, vai vain jonkin tietyn tyyllilajin edustajat? Näihin kysymyksiin teksti ei kuitenkaan vastaa.

*Unelmatalo*-esityksen (komedia) arviossa korostetaan ensin, että esitys sopii kaikille, mutta seuraavaksi kohdennetaan edelleen, että esitys sopii ”varsinkin pikkujouluporukoille”. Pikkujoulut ovat toki yleensä hauska tapahtuma, jossa mieluummin nauretaan kuin itketään, mutta tästä huolimatta tulkitsen kriitikon lausuman esitystä vähätteleväksi asiaksi. Toisaalta myös esityksen sopiminen kaikille voidaan monissa tapauksissa tulkita negatiivisessa valossa. Taiteen yksi keskeinen dilemma on, onko olemassa hyvää taidetta, joka sopii kaikille. Tämä perustuu siihen,

että kaikille sopivassa taiteessa joudutaan usein tekemään kompromisseja, jotka taas saatetaan nähdä taidetta rajoittavaksi seikaksi.

Tutkielmani kannalta mielenkiintoisen arvioinnin saa komediaksi luokittelemani *Vadelmavene*-esitys. Kriitikko arvioi esitystä vakavamman tyylilajin vaatimusten mukaan ikään kuin vähätellen naurua ja näytelmän kevyitä elementtejä, jotka kuitenkin ovat komedialle tyypillisiä.

Esitys toimii satiirina paremmin kuin vakavana asioita luotaavana draamana. Yhteiskunnallista teemaa pukkaa mukaan ja tutut stereotypiat, esimerkiksi homojutut, eivät tuo kovin uutta näkökulmaa. Niistä kuitenkin saamme naurun aihetta. (Komedia 16.9.2013)

Aineistoni sisältämät seitsemän draamaa saavat erityistä kiitosta kriitikon arvioidessa esityksiä kokonaisuuksina. Näissä arvioinneissa käytetään paljon kuvailevia ja positiivisia adjektiiveja, jotka puhaltavat arvioinnin eloon. Draamojen arvioinneissa on myös merkittävää se, että niissä esityksen onnistuminen nähdään laajempänä taiteellisenä saavutuksena tai panostuksena koko teatterilta. Klassikkodraama *Lasisen eläintarhan* kohdalla kriitikko pitää kyseisen klassikon nostamista ohjelmistoon kulttuuritekona asettaen sen puheteatterin kategoriaan, vastatusten kevyemmiksi miellettyjen muotojen kanssa.

Maailmalla jo yli 70 vuotta voittokulkua tehneen amerikkalaissklassikon ottaminen ohjelmistoon on Mikkelin teatterilta kulttuuriteko. Sketsiviihteen ja hupimusikaalien aikakautena kunnon puhenäytelmä on harvinaista herkkua. (Klassikkodraama 22.03.16)

Tennessee Williamsin vuoden 1944 palkittu läpimurtonäytelmä *Lasisen eläintarha* ei ole tuntematon teos suomalaiselle teatterikatsojalle. Teatteritietokanta Ilonan tietojen perusteella näytelmää on esitetty Suomessa yhteensä 34 kertaa ja 2000-luvulla seitsemästi. Nimittäessään *Lasisen eläintarhan* tuomista ohjelmistoon kulttuuriteoksi viittaa kriitikko selvästi näytelmän tyylilliseen paremmuuteen kuin näytelmän harvinaisuuteen noin yleensä. Huomioni kiinnittyi erityisesti sanapariin ”kunnon puhenäytelmä”. Mikä siis on kriitikon mielestä kunnon puhenäytelmä? Varsinkin, kun samassa lauseessa puhenäytelmän vastakohtana nähdään sketsiviihde ja

hupimusikaalit, tulkintani mukaan kriitikko ei tarkoita kunnon näytelmällä sellaista, jossa olisi komediallisia piirteitä, vaan viittaa määritelmällään vakavampiin teoksiin, joita *Lasinen eläintarhakin* klassikkodraamana edustaa.

Ainoan musiikinäytelmän arviointi jää yllättävän vaisuksi. Esityksen kokonaisuutta kriitikko kuvaa lyhyesti mieleenpainuvaksi ja sen näyttämöllepanoa värikkääksi.

Aineistoni viidessä tragikomedian arvioinnissa korostuvat tyyllilajille ominaisesti sekä esityksen viihteellisemmät että vakavammat ansiot. Myös kriitikoiden arvioinneissa komedialliset elementit nousevat yhtä tärkeiksi onnistumisen mittareiksi kuin esityksen vakavammat elementit.

#### 6.4 Tyyllilajit vastakkain

Aineistoni 21 arvioinnista ainoastaan kolme sisälsi suoran kannanoton tyyllilajia kohtaan. Yhdessä näistä nostetaan komedia tarpeelliseksi teatterin tyyllilajiksi vertaamatta sitä muihin tyyllilajeihin. Toisessa esimerkissä klassikkopuhenäytelmää pidetään tärkeänä ja samalla vähätellään viihteellisempiä lajeja ja musiikkia sisältäviä esityksiä. Kolmannessa esimerkissä nostetaan puhenäytelmä korkeimmalla korokkeelle vastakkain musiikkia sisältävien näytelmien kanssa. Kaikissa edellä mainitsemisissa esimerkeissä suhtaudutaan positiivisesti juuri arvioinnin kohteena olevaan tyyllilajiin.

Näissä suorissa tyyllilajiin kohdistuvissa sitaateissa kaksi kolmesta osoittaa kritiikkiä musiikkia sisältäviä esityksiä kohtaan ja yhdessä mainitaan myös sketsiviihde negatiivisessa valossa. Komedialla ja farssilla ei sen sijaan kritisoitu.

Mielenkiintoista on, että musiikkia sisältävät näytelmät saavat aineistossani eniten negatiivista kritiikkiä, vaikka ne ovat tarkasteluvälillä olleet marginaaliasemassa. Aineistoni kritiikkien esityksistä ainoastaan yksi, *Jos helmiä kyyneleet ois*, on luokiteltu musiikinäytelmäksi. Toki myös klassikoksi luokitellussa *Saiturin joulussa* sekä *Patomäen Pavarotti* -komediassa on runsaasti musiikillisia elementtejä. Kuitenkin näiden musiikkiosuudet jäivät arvosteluissa niin vähälle huomiolle, että tulkintani mukaan arvostelija on kokenut näiden edustavan musiikinäytelmän sijaan klassikkoa (*Saiturin joulu*) ja komediaa (*Patomäen Pavarotti*). Koko Suomen puheteattereissa musikaalien

osuus ohjelmistoissa esityskertoina laskettuna oli 14 prosenttia kautena 2016–2017 (Tinfo).

Aiemmassa Kritiikin arviointi -luvussa toin esiin huomioni siitä, että hyväksi luokiteltu komedia saa usein piirteitä ”vakavammaksi” luokitelluista tyyllilajeista ja kriitikoiden tuntui olevan hankala arvostaa komedioita juuri komedioina. Palatessani tutkimaan draamaesitysten arviointeja tästä näkökulmasta huomasin, että *Ihmisellinen mies* -esityksen arvioinnissa komedialle tyypillinen liioittelu nähdään esityksen maailmaa rikkovana elementtinä, kun lentokenttävirkaailijan roolin tehneen Marjo-Riikka Romon kävelytyyliä pidetään ”turhan liioiteltuna”.

Sen sijaan *Rakkauslaulu*-esityksen arvioinnissa tuodaan esiin huumori positiivisen kautta.

Mutta näytelmässä on paljon myös lämminhenkistä huumoria, joka välittyy katsomoon erityisesti Grönbergin lavakarisman kautta. (Draama 15.9.2015)

Mielenkiintoista kuitenkin on, että huumori, jonka usein ajatellaan kuuluvan elimelliseksi osaksi komediaa, on ankkuroitu hyväksyttäväksi osaksi draamaa muutaman keskeisen sanavalinnan kautta. Kun huumoria kuvataan lämminhenkiseksi ja sen esille tulo tapahtuu lavakarisman kautta, tuntuu se olevan perusteltu osa draamaa. Tulkintani mukaan kriitikko tällä sitaatilla viestittää, että esityksessä on myös kevyempiä elementtejä, mutta ainoastaan mausteena niin, että se ei riko draaman syvällistä maailmaa.

Eroja esitysten kuvailuissa tyyllilajien välillä on sanavalinnoissa. Komediodien kohdalla kieli on neutraalimpaa ja konkreettisempaa, kun tragikomedian ja edelleen draaman kohdalla kieli sisältää enemmän kuvailuja ja on värikkäämpää ja symbolisempaa. Toisissa arvioissa komedian kuvailemiseen käytetään sellaisia ilmauksia, jotka lukija saattaa helpommin kokea negatiivisiksi, kuten piipitys, homojutut, tanssahdella sekä näytelmän tekstin ja ohjauksen kuvailun yhteydessä käytetty sanapari ”yrittää sulloa”.

Komediodien kohdalla kriitikko keskittää huomionsa myös esitysten pienempien

yksityiskohtien kuvailuun, ja toisaalta draamojen ja tragikomedioiden kohdalla kriitikko kuvailee laajemmin esityksiä kokonaisuuksina. Myös draamojen kohdalla onnistuminen nähdään koko työryhmän saavutuksena, ei niinkään yksittäisten suoritusten tuloksena. Niin sanottu ensemble-työskentely näyttäytyy myös keskeisenä draama-arvioinneissa. Esimerkiksi *Saiturin joulu* -esityksen arvoinnissa näyttelijöiden yksilösuoritukset on lähes kokonaan sivuutettu, ja päähenkilönkin suoriutumista kuvaillaan ainoastaan muutamalla lauseella.

Joulun pilaajana ja saiturina Ismo Sievinen tekee suuren ja vaikuttavan roolityön. Scroogen roolissa Sievinen muuntuu ankarasta, itsekeskeisestä saiturista ja vain rahaa arvostavasta öykkäristä muistojen kautta inhimilliseksi auttajaksi. – Koko esiintyvä ryhmä on valloittava monine rooleineen. (Klassikkodraama 4.11.2016)

*Saiturin joulu* -esityksen kritiikissä kiinnitetään jutun pituuteen nähden paljon huomiota myös sellaisiin esityksen osa-alueisiin kuin lavastus, puvustus, tarpeisto, naamiointi ja tekniikka. Kritiikki antaakin kuvan, että esitys on kokonaistaideteos.

Arvioinnit sisälsivät yllättävän vähän suoraan tyyllilajiin kohdistuvia mielipiteen ilmaisuja. Toki niin kuin edellisissä kappaleissa on käynyt ilmi, tyyllilajiin kohdistuvat kommentit ovat luettavissa arvoinnista epäsuorasti.



## 7 PÄÄTELMÄT

Koko tutkielmani käynnistyi ajatuksesta tutkia sitä, arvostelevatko kritiikot kevyempiä teatteriesityksiä eri tavoin kuin vakavampia. Tutustuttuani aineistoon voin sanoa, että kevyempien ja vakavampien esitysten arvostelujen ero on pääsääntöisesti hienovaraista.

Tutkielmani mielenkiintoisin anti on se, kuinka kritiikit eroavat eri tyyllilajien välillä. Eroja löytyy ennen kaikkea ohjauksen arvioinnista, kritiikkien kielestä, kritiikin eri painopisteistä ja komedioiden arvioinnin perusteista. Katsojan on usein vaikea erottaa, missä menee ohjauksen ja näyttelijäntyön raja. Kritiikkeihin paneutumisen perusteella näyttää siltä, että komedioiden kohdalla näyttelijäntyön ansiot nostetaan niin keskeiseksi esityksen onnistumisen mittariksi, että sitä korostetaan sekä ohjauksesta että itse näyttelijäntyöstä puhuttaessa. Draamassa taas näyttelijän onnistuminen nähdään useimmin näyttelijän omaksi ansioksi ja ohjausta arvotetaan kokonaisuuden kautta. Tragikomedian ohjauksen ja dramaturgian kuvailut saavat monisanaisempia kuvailuja kuin komedian vastaavat. Tragikomedian arvosteluissa korostuu tyyllilajille tyypillisesti myös se, kuinka hyvin ohjaaja on tasapainotellut koomisen ja traagisen välillä.

Myös kritiikkien kieli on yksi erottava tekijä eri tyyllilajien esitysten kritiikkien välillä. Komedian kuvailussa ollaan konkreettisempia, kun draaman kohdalla käytetään polveilevampaa, symbolisempaa ja kirjavampaa kieltä. Tragikomedia sen sijaan asettuu luonnollisesti näiden kahden ääripään keskivälille.

Aineistostani käy myös ilmi, että komedioita arvotetaan niille ominaisten piirteiden lisäksi myös muiden tyyllilajien piirteiden kautta. Muista tyyllilajeista tutut elementit lisäävät komedian onnistumista. Sen sijaan osassa vakavampien esityksien arvioinneista komedialle tyypillisemmät elementit nähdään vieraannuttavina. Komediasa siis voi olla vakavampia piirteitä, jotka rikastuttavat esitystä, mutta draamassa komedian keinot nähdään usein liioitteluna tai vieraannuttavina.

Tyylilajien määrittelyjen yhteydessä nousi esille myös toisten esitysten klassikkoasema. Aineistoni sisälsi yhteensä kuusi klassikkoesitystä, joista yksi luokiteltiin jo kritiikissä draamaksi, kolme muuta luokittelin itse draamaksi ja kaksi sai jatkotarkastelussa klassikkotragikomedian leiman. Mielenkiintoista tässä kohtaa on se, että yksikään klassikko ei asettunut viihteellisempien tyylilajien kategorioihin. Onko esimerkiksi klassikkokomedia uhanalainen tai jopa täysin unohdettu laji?

Tyylilajien häivyttäminen kritiikistä on myös tutkielmani edetessä ilmennyt mielenkiintoinen huomio. Aloittaessani tutkielman tekemistä en tullut ajatelleeksi, että esitysten luokittelu tyylilajeittain kritiikkien avulla voisi olla yksi suurimpia haasteita. Ennakko-oletukseni vastaisesti näin kuitenkin oli. Ainoastaan muutamassa arvostelussa kriitikko otti suoraan kantaa tyylilajiin, ja yllätyksekseni vain noin puolessa arvosteluista kriitikko mainitsi esityksen tyylilajin. Lähes kaikki esitykset, jotka oli asetettu osaksi jotain tyylilajia, olivat komedioita. Ainoastaan yksi esitys nimettiin draamaksi ja toinen musiikinäytelmäksi. Muissa tapauksissa tyylilajia ei mainittu ollenkaan. Näistä suurin osa sijoittui jatkotutkimuksessani draaman ja tragikomedian kategorioihin.

Koska puolissa aineistoni kritiikeistä ei mainittu suoraan esityksen tyylilajia, päättelin näiden esitysten tyylilajit niistä kirjoitettujen kritiikkien muista osista. Vaikka luokittelussa käytin apunani eri tyylilajeja koskevaa teoriaa, jouduin luonnollisesti käyttämään myös tulkintaa esitysten luokittelussa. Joku toinen aineiston tarkastelija saattaisikin asettaa itse luokittelemani tyylilajit eri kategorioihin, ja näin ollen tutkielmani aineisto voisi näyttäytyä erilaisessa valossa.

Vaikka eri tyylilajien kritiikeissä on nähtävissä eroja, ovat ne, kuten aiemminkin olen todennut, hyvin hienovaraisia. Seuraavaksi käyn läpi, mistä saattaa kieliä se, että arvostelut eri tyylilajien välillä poikkeavat toisistaan ainoastaan hienovaraisesti.

Nähdäkseni tämän viihteellisten esitysten tasavertaisen arvottamisen taustalla voisi olla kaksi eri syytä. Ensinnäkin voi olla, että historian saatossa viihteellisempiä esityksiä on alettu arvostamaan enemmän ja se näkyy myös kritiikeissä. Toisaalta taas voi olla, että kriitikoidenkin kirjoitustapa on muuttunut kulttuurijournalismin murroksen yhteydessä ja esteettisestä näkemyksestä on siirrytty kohti journalistisempaa tyyliä, jossa arvottamisen sijaan raportoidaan kohteista puolueettomammin. Toisaalta taas

kritiikkien samanlainen neutraali suhtautuminen kaikkia tyyllilajeja kohtaan voi kieliä siitä, että kriitikot eivät halua täysin tyrmätä mitään Mikkelin teatterin esitystä, jotta he eivät itse olisi osallisena teatterin yleisökatoon. Näihin edellisiin ajatuksiin vastauksia voisi hakea kriitikoiden haastatteluista.

*Päätelmät*-lukua viimeistellessäni huomasin, että tutkielmani on herättänyt minussa paljon kysymyksiä, joihin en kuitenkaan pro gradun puitteissa pysty vastaamaan. Tutkielmani herättikin ajatuksia uusista tutkimuksellisista aluevaltauksista ja mahdollisuudesta useisiin jatkotutkimuksiin.

Kriitikoiden haastattelut olisivat yksi suunta jatkotutkimukselle. Erityisen mielenkiintoista minusta olisi haastatella kriitikkoja siitä, miksi he eivät kritiikkeissään mainitse esityksen tyyllilajeja. Johtuuko se siitä, että esityksen luokittelu tyyllilajeihin on hankalaa, vai kokevatko he sen turhaksi?

Tutkielmani edetessä heräsi minussa myös kiinnostus tutkia laajemmin kritiikkien laajuuksia tyyllilajeittain. Tässä tutkielmassa olen jakanut aineistoni kritiikit pituuden ja tyyllilajien mukaan *Tyyllilajien luokittelua* -luvussa. Kun 21 kritiikin aineisto jakautui neljään eri juttupituuteen, olivat aineistojoukot niin pieniä, ettei niiden vertailtavuudesta voinut tehdä päteviä johtopäätöksiä. Tästä syystä olisikin mielenkiintoista kasvattaa aineistoa ja keskittyä tutkimaan juttujen pituuksia tyyllilajeittain.

Tutkielmani toimii nähdäkseni hyvänä tarkastelun kehyksenä jatkossa, mutta suurempia yleistyksiä sen pohjalta ei ole järkevää tehdä. Jatkotutkimuksessa olisikin mielenkiintoista testata lisää esiin tuomiani tyyllilajien välisiä eroja. Voisinkin hyvin nähdä itseni esimerkiksi laajemman aineiston äärellä tutkimassa komediaa käsittelevien kritiikkien kielen eroja verrattuna draamaa käsitteleviin kritiikkeihin.

Lopuksi on todettava, että olen huojentunut lopputuloksista, joiden perusteella voidaan sanoa, että kriitikot arvostelevat esityksiä ennen kaikkea yksilöllisinä taideteoksina ottaen huomioon tyyllilajin antamat realiteetit. Viihde leviää nykyään mitä erilaisimpiin välineisiin ja erilaisille yleisölle, ja se tuntuu olevan yhä hyväksyttävämpää myös teatterin lavalla. Antaa kaikkien tyyllilajien kukkia.

# LÄHTEET

- Aineisto-ohjeet*. <http://yritysasiakkaat.lansisavo.fi/mediatiedot/printtimainonta/aineisto-ohjeet/> [Viitattu: 31.3.2018.]
- Aristoteles (1997). *Runousoppi*. Tampere: Tammer-Paino Oy.
- Artaud, Antonin (1983). *Kohti kriittistä teatteria*. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otavan painolaitokset.
- Balme, Christopher (2015). *Johdatus teatteriin*. Helsinki: Like Kustannus Oy.
- Barthes, Roland (1967). *Mitä kritiikki on?* Nurmi, Irmeli. Teoksessa: Tekijät, tulkit, kokijat. Helsinki: KK:n kirjapaino. 117–123.
- Brockett, Oscar (1995). *History of the Theatre: Seventh Edition*. Massachusetts: A Simon & Schuster Company.
- Grotowski, Jerzy (2006). *Kohti köyhää teatteria*. Keuruu: Otavan kirjapaino Oy.
- Eskola, Jari, Suoranta, Juha (1998). *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Harries, Gemma & Wahl-Jorgensen, Karin (2007). *The Culture of Arts Journalists: Elitists, saviors or manic depressives?* SAGE Journals. Joulukuu 1, 2007. [www.journals.sagepub.com/helios.uta.fi/doi/pdf/10.1177/1464884907083115](http://www.journals.sagepub.com/helios.uta.fi/doi/pdf/10.1177/1464884907083115). [Viitattu: 21.2.2018.]
- Hinta (2018). Helsingin kaupunginteatteri. <https://hkt.fi/esitykset/hinta/>. [Viitattu: 22.3.2018.]
- Hinta. Näytelmäkulma. <http://www.dramacorner.fi/fi/naytelmat-ja-kirjailijat/hinta>. [Viitattu: 22.3.2018.]
- Heikkilä, Minna (2012) *Taidekritiikin perusteet*. Gaudeamus.
- Helavuori, Hanna 2018. Teattereiden luokittelu. Sähköpostiviesti 19.3.2018. Vastaanottaja: Terhi Romo. Teatterin tiedotuskeskus TINFOn johtajan sähköpostitse annettu tiedonanto Suomen teattereiden koon luokitteluista.
- Hellman, Heikki, Jaakkola, Maarit, Salokangas Raimo (2017). *From Culture Wars to Combat Games: The differentiation and development of culture departments in Finland*. Norgaard Kristensen, Nete, Riegert Kristina (toim.) Teoksessa: Cultural Journalism in the Nordic Countries. Göteborg: Nordicom, 49–68.
- Hellman, Heikki, Jaakkola Maarit (2009). *Kulttuuritoimitus uutisopissa. Kulttuurijournalismin muutos Helsingin Sanomissa 1978–2008*. Media ja Viestintä 32,

24–41.

[http://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/65900/kulttuuritoimitus\\_uutisopissa\\_2009.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/65900/kulttuuritoimitus_uutisopissa_2009.pdf?sequence=1&isAllowed=y). [Viitattu: 21.2.2018.]

Helminen, Jussi (2014). *Mission Impossible, eli teatterikritiikistä*. Häti-Korkeila, Marjatta, Järvinen Hanna, Kortti, Jukka, Roihankorpi, Riku. Teoksessa: Teatteri ja media(t). Helsinki: Teatteritutkimuksen seura ry, 119–132.

Hietala, Veijo (2012). *Elokuvakritiikin muuttuvat muodot*. Heikkilä, Minna. Teoksessa Taidekritiikin perusteet. Helsinki: Gaudeamus, 118–141.

Hurri, Merja (1993). *Kulttuuriosasto: symboliset taistelut, sukupolvikonflikti ja sananvapaus viiden pääkaupunkilehden kulttuuritoimituksissa 1945–80*. Licensiaatintyö. Tampere: Tampereen yliopisto.

Jaakkola, Maarit (2012). *Pohjoismaisia avauksia journalismin tutkimukseen*. Media ja Viestintä 35, 137–151.

Jaakkola, Maarit (2015). *The contested autonomy of arts and journalism: Change and continuity in the dual professionalism of cultural journalism*. Licensiaatintyö. Tampere: Tampereen yliopisto.

Jaakkola, Maarit (2018). *Keskustelu kulttuurijournalismista tarvitsee pohjaksi tutkimustietoa*. Kritiikin uutiset. Tammikuu 1, 2018  
<https://www.kritiikinuutiset.fi/2018/01/24/keskustelu-kulttuurijournalismista-tarvitsee-taustaksi-tutkimustietoa/> [Viitattu: 25.2.2018.]

Järvelä, Kaisa (2012). *Keskustelukumppani, menovinkki vai totuuden kertova taiteen tulkki? Aamulehden teatterikritiikin tehtävät kymmenen lukijan näkökulmasta*. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto. Viestinnän, median ja teatterin yksikkö.

Kilkku, Elina (2017). *Teatterin tyylilajit: Käytännön opas*. EU: Nordbooks.

Koski, Pirkko (2010). *Suomalainen teatteri haasteiden edessä*. Seppälä, Mikko-Olavi, Tanskanen, Katri. Teoksessa: *Suomen teatteri ja draama*. Helsinki: Like Kustannus Oy, 419–432.

Lahtinen, Outi (2012). *Mitä aalto jättää jälkeensä – kuinka kirjoittaa teatteriesityksestä?* Heikkilä, Minna. Teoksessa: Taidekritiikin perusteet. Helsinki: Gaudeamus, 84–117.

Lyytikäinen, Pirjo (2006). *Rajat ja rajojen ylitykset – Laji kirjallisuudessa ja kirjallisuudentutkimuksessa*. Mäntylä, Anne, Shore, Susanna, Solin, Anna. Teoksessa: Genre – Tekstilaji. Helsinki: Hakapaino Oy, 165–183.

Meri, Lauri (2016). *Politiikka palaa näyttämölle Uuden Iloisen Teatterin kultivoituneessa revyyssä*. Helsingin Sanomat. Toukokuu 21, 2016.  
<https://www.hs.fi/kulttuuri/teatteriarvostelu/art-2000002902246.html>. [Viitattu: 22.3.2018.]

Ohtamaa, Minna (2016). *Mahdollisuus muuttua? Aamulehden kulttuuritoimittajat äänessä muutosvuosien jälkeen*. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopiston viestinnän, median ja teatterin yksikkö.

Ojala, Hanna (2015). *Kriitikon vastuu – onko sitä?* Kriitikin uutiset. Maaliskuu 1, 2015 <https://www.kriitikuutiset.fi/2015/03/01/kriitikon-vastuu-onko-sita/> [Viitattu: 9.12.2017.]

Paavolainen, Pentti (1992). *Teatteri ja suuri muutto: Ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana 1959–1971*. Helsinki: Kustannus Oy.

Perola, Kaarina (2009). *Pikkujättiläinen: Mikkelin Teatteri 90 vuotta*. Mikkeli.

Pettersson, Bo (2006). *Kirjallisuuden lajien teoriasta ja käytännöstä*. Mäntylä, Anne, Shore, Susanna, Solin, Anna. Teoksessa: *Genre – Tekstilaji*. Helsinki: Hakapaino Oy, 151–164.

Pietilä, Veikko (1973). *Sisällön erittely*. Helsinki: Kyriiri Oy.

Sauter, Willmar (2005). *Teatteritapahtuma. Uusia alkujä*. Pirkko Koski. Teoksessa: *Teatteriesityksen tutkiminen*. Keuruu: Otavan kirjapaino Oy, 14–29.

Seppälä, Mikko-Olavi, Tanskanen, Katri (2010). *Suomen teatteri ja draama*. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Suutela, Hanna 2014. *Avauksia teatteritutkimukseen viestinnän kontekstissa*. Häti-Korkeila, Marjatta, Järvinen Hanna, Kortti, Jukka, Roihankorpi, Riku. Teoksessa: *Teatteri ja media(t)*. Helsinki: Teatteritutkimuksen seura ry, 87–95.

Säkö, Maria (2014). *Millä äänellä kriitikko puhuu?* Häti-Korkeila, Marjatta, Järvinen Hanna, Kortti, Jukka, Roihankorpi, Riku. Teoksessa: *Teatteri ja media(t)*, Helsinki: Teatteritutkimuksen seura ry, 127–132

Tihinen, Juha–Heikki (2012) *Kuvan ja kielen välissä – kuvataidekriitikin kirjoittamisesta*. Heikkilä, Minna. Teoksessa: *Taidekriitikin perusteet*. Helsinki: Gaudeamus, 118–141.

Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli (2018). *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Tuominen, Maria (2007). *Ruusuja ja vähän risujakin – Kuvailu, tulkinta ja arvottaminen Helsingin Sanomien teatterikritiikeissä vuonna 2005*. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto. Taideaineiden laitos.

Vuorela, Kirsti 2017. Haastattelu pro gradua varten. Sähköpostiviesti 28.11.2017. Vastaanottaja: Terhi Romo. Länsi-Savon edustajan vastauksia kulttuuritoimitusta koskeviin kysymyksiin.

Ulea, V (2002). *A Concept of Dramatic Genre and the Comedy of a New Type: Chess*,

*Literature and Film.* Southern Illinois University.

Westman, Marja-Liisa (2016). *Teatterikritiikki intohimojen näyttämöllä: Tapaus Keski-suomalainen: Teatterikritiikin ulkoasun, sisällön ja paradigmojen sekä kriitikon aseman muutos 1961–2010.* Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

